Der Ariadne-Stoff
in der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper.

Eine musikkritische Betrachtung nebst einer Zusammenstellung von sämtlichen musikalischen Ariadne-Werken der Welt.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde bei der philosophischen Fakultät der Universität Rostock

eingereicht von

Paul Nicolai
aus Viersen.

Viersen 1919

J. H. Meyer, Viersen.

Referenten:

Prof. Dr. A. Thierfelder.

Geh. Hofrat Prof. Dr. W. Golther.

Vorwort.

Einige Jahre nach dem Erscheinen der Massenet'schen „Ariane"[1]) veröffentlichte Boutarel in der französischen Musikzeitschrift „Le Ménestrel"[2]) einen längeren Aufsatz, betitelt „Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet", in dem er eine Reihe von bis dahin erschienenen Opern zusammenstellte, welche die Sage von Ariadne und Bacchus behandeln, und auf die häufige musikdramatische Bearbeitung dieses Sagenstoffes hinwies. – Als im Jahre 1912 die Oper „Ariadne auf Naxos" von R. Strauss, einem der zur Zeit angesehensten Opernkomponisten, ihre Uraufführung erlebte, traten eine ganze Reihe von Musikschriftstellern mit einer mehr oder weniger ausführlichen Ariadne-Statistik hervor. So erschien in der Frankfurter Zeitung[3]) ein Artikel „Ariadne auf Naxos" von F. Hirth. In demselben Jahre veröffentlichte E. Istel in den Münchener Neuesten Nachrichten[4]) einen Aufsatz „Ariadnes musikalische Vergangenheit". Als Dritter stellte E. Steinhard in den Signalen für die musikalische Welt[5]) eine „musikalische Ariadne-Statistik" zusammen.

In all' diesen Aufsätzen ist das Thema nur oberflächlich und z. T. mit fehlerhaften Angaben behandelt. In der vorliegenden Arbeit sollen dagegen einerseits alle deutschen musikdramatischen Ariadne-Werke eingehende Besprechung finden, andererseits soll im Anhang eine Uebersicht über sämtliche musikalischen Ariadne-Werke der Welt geboten werden, die insoweit Anspruch auf Genauigkeit und Vollständigkeit macht, als es die angestellten Ermittelungen zuliessen.

---

[1]) Paris. 1906.
[2]) 75. Jahrgang.
[3]) 1912.
[4]) 1912. Nr. 556.
[5]) 1913. Nr. 2.

Einleitung.

Von den ältesten Zeiten der griechischen Geschichte bis auf den heutigen Tag ist die Ariadnesage ein beliebter Gegenstand künstlerischer Bearbeitung gewesen. Schon früh hören wir von Festen, die auf der Insel Naxos stattfanden und dem Ariadnekultus galten[1]); vermutlich rühren von dort die ersten Anfänge dramatischer Bearbeitung her[2]). Unter den grossen griechischen Dramatikern nahm sich Euripides in seinem „Theseus" und wahrscheinlich auch in den „Kretern" der Sage an[3]). Da aber zur Zeit des Euripides die Tragödie immer in Verbindung mit Musik aufgeführt wurde[4]), können wir in diese Epoche schon musikdramatische Versuche in der Bearbeitung des Ariadnestoffes setzen. — „Ariadne auf Naxos" ist der Titel einer der Pantomimen gewesen, die in der römischen Kaiserzeit an die Stelle der alten Tragödien, z. T. mit deren Inhalt, traten. Diese Pantomimen oder auch Tänze wurden mit Musikbegleitung ausgeführt, doch gab nur der Chor den Inhalt der Aufführung im Gesang wieder; vielleicht wurde auch in den Pausen eine verbindende Erzählung in Rezitativform vorgetragen[5]). Als im Zeitalter der Rennaissance mit ihrem Bestreben, die Kunstblüte des griechischen Altertums zu erneuern, durch das Entstehen der monodistischen Oper der Grund zum modernen Musikdrama gelegt wurde, wählte man naturgemäss vorzugsweise antike Stoffe. Monteverdi, einer der ersten und gleichzeitig grössten Musikdramatiker in der Kindheitsgeschichte der Oper, machte kurz nach dem Entstehen der neuen Musikform die Ariadne-Sage zum Gegenstand musikdramatischer Bearbeitung. Schon der einzig erhaltene Teil der Oper, der Klagegesang Ariannas, welcher noch heute durch seine schlichte Schönheit und tiefe Empfindung den Zuhörer bis ins Innerste zu ergreifen vermag, zeigt uns, mit welcher Hingabe und Begeisterung sich der Komponist des Stoffes annahm. — In den ersten Entwicklungsjahren des deutschen Singspiels bearbeiteten nicht weniger als drei Tondichter den Ariadne-Stoff musikdramatisch, ein weiterer Beweis für die Beliebtheit der Sage. So sehen wir, dass bis auf den heutigen Tag in allen Kulturländern die Musikdramatiker immer wieder Ariadnens Geschick für eine dankbare Opernunterlage hielten.

---

[1]) Zu den Tänzen und Feiern vgl. Welcker „Griech. Götterlehre" II. S. 598 ff.

[2]) In der Ilias 590 ff. schildert Homer den Tanzplatz der Ariadne in Knossos auf Kreta. Die dort abgehaltenen festlichen Tänze sind ohne musikalische Begleitung nicht denkbar.

[3]) Euripides „Kreter" vor 406 v. Chr. aufgeführt. „Theseus" vor 422, zusammen mit „Aigeus" und „Hippolytos" aufgeführt. Vgl. A. Dietrich „Kleine Schriften" S. 392.

[4]) Die Musikbegleitung geht schon aus den ältesten Darstellungen (Vasenbildern) von religiösen Tänzen hervor.

[5]) Vgl. hierzu Friedländer „Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms" II. S. 455 ff.

Aus welchem Grunde hat aber gerade die Erzählung von dem Schicksale der Ariadne eine ganz besondere Anziehungskraft für die Opernkomponisten aller Zeiten gehabt? Gewiss darum, weil die Gemütsaffekte des verlassenen und um all sein Glück gebrachten Weibes, wie die folgende Wandlung von der zu Tode Betrübten zur himmelhoch Jauchzenden mit einem Einschlag ins Mystische geradezu zu musikdramatischer Bearbeitung herausfordern. Ausserdem bieten die zahlreichen Schattierungen dieser Sage einen weiten Spielraum für die dramatische Anlage und das künstlerische Können des Verfassers.

Zu zeigen, wie die einzelnen Textdichter und Komponisten den Stoff behandeln, soll der Gegenstand der vorliegenden Abhandlung sein. Hierbei sind freilich nur die deutschen Ariadne-Opern berücksichtigt, um bei der ungeheuren Fülle des Materials die Arbeit nicht ins Uferlose wachsen zu lassen, abgesehen von den überwindlichen Schwierigkeiten, die sich bei dem Versuche herausstellen würden, die Ariadne-Opern aller Länder für diese Arbeit zusammenzutragen.

Zum besseren Verständnis sei eine kurze Zusammenfassung der Sage mit ihren hauptsächlichsten Varianten vorausgeschickt.

Die Ariadne-Sage und ihre wichtigsten Versionen[1].

Theseus, der Sohn des Athenerkönigs Aigeus, erbot sich freiwillig, mit dem Tribut von 7 Jünglingen und 7 Jungfrauen nach Kreta zu gehen, und versprach seinem Vater, den Minotauros im Labyrinth zu töten. Ariadne, die Tochter des Kreterkönigs Minos und seiner Gemahlin Pasiphae, schenkte dem Griechenhelden, zu dem sie in Liebe entbrannte, ein Schwert, mit dessen Hilfe er das Ungeheuer überwältigen könne, und ein Fadenknäuel, auf dass er sich nach glücklich vollbrachter Tat aus den Irrgängen zurückfinde. Beide Abenteuer gelingen. Theseus flieht mit seiner Erretterin aus Furcht vor etwaigen Nachstellungen des Minos. In Athen soll Hochzeit sein. Auf der Fahrt nach Griechenland laufen sie die Insel Dia, das spätere Naxos[2], an. Allein setzt Theseus von hier die Reise fort. Nach einer Lesart ist nämlich Ariadne den Pfeilen der Artemis[3] auf dieser Insel zum Opfer gefallen. Anderswo wird die Abfahrt des Griechenhelden ohne seine Schützerin dadurch erklärt, dass Dionysos[4] oder Athene[5] durch göttlichen Befehl oder gar durch Drohungen ihn dazu gezwungen hätten. Auch Vergesslichkeit, ja Treulosigkeit werden Theseus als Grund für seine Handlungsweise nachgesagt[6], infolgederen die Verlassene freiwillig den Tod in den Wellen des Meeres gesucht und gefunden habe. Während unsere Sage für alle diejenigen, die Ariadne sterben lassen, mit deren Tode — welches auch immer die Ursache sein mag — abgeschlossen ist, berichtet der weitere Ausbau der Erzählung, dass der schon von Homer[7] erwähnte Dionysos dem verlassenen Weibe erscheint, bezaubert durch ihre Schönheit in Liebe entflammt und sie zur Gattin nimmt[8]. Nach einer ausführlicheren Darstellung nähert sich der Gott der schlummernden Ariadne, erweckt sie aus dem Schlafe und lässt sie Trost und Liebe in seinen Armen finden[9].

Ueber die Ehrungen, die der Geliebten des Bacchus zuteil wurden, wird auch verschieden berichtet. Wohl begründet durch die Sage, dass der Gott mit seiner Geliebten von Naxos verschwand, was auch auf den an einer Stelle berichteten Raub der Ariadne durch Bacchus hindeuten kann[10], wird erzählt, Dionysos habe Ariadne in den Olymp geführt[11]. Auch hören wir von einem von Hephaistos verfertigten Schmuck, einer Krone oder einem Kranze, der als Geschenk des Dionysos von den Göttern unter die Gestirne des Himmels versetzt wurde.

Nach einer weiteren Ueberlieferung wurde Ariadne, von Theseus schon auf Kreta verlassen, von Schiffern nach Naxos gebracht, wo sie sich mit dem Dionysospriester Oinaros vermählte[12].

---

[1] Vergl. hierzu O. Jahn „Arch. Beiträge“ 251—299. H. Kanter „De Ariadne usw.“ Vratisl. 1879, L. Pallat „De fabula Ariadnaea“, Berol. 1891 und Roscher „Lexikon der griech. und röm. Mythologie“. Leipzig 1886.

[2] Nach Pauly-Wissowa „Real-Encyclopädie der class. Altertumswissenschaft“ verstanden die Erklärer unter Dia eine kleine Insel bei Knossos. Erst die in späterer Zeit geläufige Gestalt der Sage identifiziert Dia mit Naxos.

[3] Odyssee (11, 321—325).

[4] Diodor V., 51/4.

[5] Vergl. J. Preller „Griechische Mythologie“ I. S. 682. Anm. 1.

[6] Vergl. Pauly-Wissowa a. a. O. S. 804 ff.

[7] Odyssee 11, 325.

[8] Plutarch Thes. 17—22.

[9] Vgl. Preller a. a. O. 681 f.

[10] Propert. IV. 17/7 f.

[11] Vgl. Pauly-Wissowa a. a. O. S. 806.

[12] Plutarch 20. I. f.

Die Ariadne-Opern aus der Entstehungszeit des deutschen Singspiels.

Gerade die ältesten deutschen Ariadne-Opern behandeln die ganze Sage, d. h. die Vorgänge auf Kreta und auf Naxos, vielleicht weil die Verfasser fürchteten, ein Teil des Stoffes reiche für eine abendfüllende Oper nicht aus. Andererseits mag auch der Zug der damaligen Zeit mitgesprochen haben, nach dem Muster der venezianischen Oper[1]) möglichst viele und abwechselungsreiche Episoden zu bringen, ohne auf eine strenge dramatische Linienführung und geschlossene Einheit des Werkes allzu grossen Wert zu legen. Dass Letzteres in der Absicht der Verfasser lag, beweist nur zu gut der Umstand, dass sie sich nicht einmal mit dem an Ereignissen reichen Stoff der ganzen Sage begnügten, sondern noch eine Reihe von Liebes- und Intriguenszenen in die Handlung einflochten, von denen die Quellen der Sage nichts berichten.

Die in Frage kommenden Opern sind das im Jahre 1691 in Hamburg erschienene Singspiel „Die schöne und getreue Ariadne" von J. G. Conradi, zu dem Postel den Text schrieb, und die im folgenden Jahre in Braunschweig aufgeführte „Ariadne", deren Libretto von C. F. Bressand J. S. Kusser vertonte. Der Postel'sche Text wurde im Jahre 1722 mit Musik von R. Keiser auf die Bühne gebracht, an dem der Komponist ausser der Einlage von italienischen Arien und dem Voransetzen eines Prologes nichts Wesentliches änderte. —

In der Conradi-Postel'schen „Ariadne" sind an Nebenpersonen ausser Minos und Pasiphae, den Eltern Ariadnens, ihre Schwester Phaedra sowie des Theseus Vertrauter Perithous und sein Diener Pamphilius zu nennen, zu denen sich am Schlusse des Stückes „Venus mit drei Gratien und die Suite des Bacchus mit dem Chore der Himmlischen" gesellen. — Im ersten Akt werben zwei Männer, Theseus und Evanthes (der verkleidete Bacchus), um Ariadne und zwei Frauen, Ariadne und ihre Schwester Phaedra, um den Griechenhelden. Obwohl Theseus in Wirklichkeit nur Phaedra liebt, wirbt er um Ariadnens Zuneigung, um von ihr Mittel und Ratschläge für die Errettung zu erlangen. Infolgedessen entzweit er sich aber nicht nur mit Phaedra, die seine Liebesbeteurungen ihrer Schwester gegenüber mit anhört, sondern auch mit Ariadne, da diese aus einem erlauschten Gespräche zwischen ihrer Nebenbuhlerin und dem Helden erfährt, dass sie in Wahrheit die Betrogene ist. Es war dem Textdichter in diesem Aufzuge weniger um die Fortführung der Handlung, als vielmehr darum zu tun, die Zuschauer nach dem damals allgemein üblichen Schema durch eine bunte Szenenfolge zu unterhalten. Recht geschmacklos, aber auch wohl wiederum dem Wunsche des Publikums Rechnung tragend, beschliesst der Dichter den Akt mit einem Scheerenschleifer-Couplet des Dieners Pamphilius, das mit der Handlung in gar keinem Zusammenhang steht. Es ist sehr bezeichnend für die damaligen Sittenzustände, wenn Pamphilius singt:

---

[1]) Vgl. Kretschmar „Die venezianische Oper". Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. VIII. 1892. S. 17.

1.

„Was kann der edlen Schleifferkunst
„Von andern Künsten gleichen.
„Sie kann die allererste Gunst,
„Bey grossen Herrn erreichen,
„Am Hofe wird nur ausgelacht,
„Wer nicht vom Schleiffen Handwerk macht.

2.

„Der König schleiffet seinen Rath,
„Der Rath die armen Schreiber,
„Und wann man nichts zu schleiffen hat,
„So schleiffet man die Weiber,
„Da ist bald Rock, bald Wambs zu gross,
„Bald gehts auf die Fontange los.

3.

„Da schleifft man manchen Dudendopf,
„Die Tölpel und die Toren,
„Da wird der Wurm und Hasenkopf
„Geschlieffen und geschoren.
„Viel tausend macht von Phantasey,
„Die edle Kunst des Schleiffens frey.

4.

„Und wer nicht andre schleiffen kann,
„Der muß sich schleiffen lassen,
„Drum wer das Handwerk gehet an,
„Der muss es gründlich fassen.
„Sonst wird er als ein Stümper stehn,
„Und oft nach Buxtehude gehn."

Eine etwas später folgende Arie lautet:

„Lasst euch schleiffen, lasst euch schleiffen,
„Keiner von euch allen
„Ist ohn Schleiffen, Wetzen, Drähen,
„Bey den Jungfern wohl gesehen,
„Drum gläubt mirs zu gefallen,
„Wollt ihr Euer Glück ergreifen,
„Lasst euch schleiffen, lasst euch schleiffen."

Diese Couplets des Pamphilius erinnern lebhaft an die venezianische Possenreisserei, wie sie in italienischen Opern schon längere Zeit beliebt war. — Der zweite Akt ist in der dramatischen Gestaltung bedeutend besser angelegt Durch die Versöhnung Ariadnens mit Theseus (sie kann, trotzdem sie nicht von seiner Gegenliebe überzeugt ist, nicht von ihm lassen), wird ein Konflikt heraufbeschworen; Minos, erzürnt über das Liebesverhältnis seiner Tochter mit dem Griechenhelden, stellt Ariadne vor die Wahl, entweder ihrem Geliebten zu entsagen, oder mit ihm im Labyrinth zu sterben. Evanthes, der schon im ersten Aufzuge vergeblich um Ariadnens Liebe warb, sucht jetzt von neuem seinen Einfluss geltend zu machen, indem er vermitteln will, freilich ohne Erfolg. Aehnlich wie im ersten Aufzuge muss Pamphilius für den Humor sorgen; er lässt sich in launigen Worten über die Vorteile aus, welche das Schmeicheln und Betrügen in der Liebe bieten, ein weiterer Beweis für die damals

herrschende Moral. Hierauf folgt die Erlegung des Minotauros mit Unterstützung Ariadnens und, im letzten Auftritt, die Vorbereitung zur Flucht. — Der erste Teil des letzten Aufzuges ist eigentlich überflüssig, da er einzig und allein den Zuhörer aus dem Munde des Königs erfahren lässt, dass die Flucht der Griechen mit den beiden Prinzessinnen gelungen ist. Der Verfasser hat scheinbar einer zu grossen Kürze des Aktes vorbeugen wollen; wohl mit Unrecht! Denn der späteren Klage der verlassenen Ariadne hat er nur wenige Zeilen gewidmet, wo sicher ein längerer Gefühlsausbruch der um all ihr Sehnen und Hoffen gebrachten Heldin hätte erwartet werden können. Haben doch fast alle Librettisten gerade der Klage, der um ihr Glück Betrogenen nicht den kleinsten Teil ihres Werkes eingeräumt. Dramatisch sehr wirksam hingegen ahnt Ariadne im Traum ihr künftiges Geschick voraus, ein Zug, den wir in noch mehreren späteren Werken antreffen. Der am Schluss des Dramas in göttlichem Glanze erscheinende Bacchus, der Ariadne Trost und Liebe in seinen Armen finden lässt, bildet einen so starken Gegensatz zu dem in den beiden ersten Akten auftretenden Evanthes, dass der Zuhörer den schnellen Stimmungswechsel in Ariadnens Seele, von tiefster Trauer zu höchstem Glückgefühl, nicht als unnatürlich empfinden soll. Das Stück klingt in abwechselnden Gesängen und Tänzen der Himmlischen, ganz im Stile der französischen Ballettoper, aus, während der Gott mit seiner Geliebten in einer Wolke gen Himmel entschwebt und das Gestirn der Ariadne am Firmament erstrahlt.

Von der Musik zu dieser Oper ist nichts erhalten. Mattheson berichtet über das Werk im „musikalischen Patrioten“ [1]):

„Anno 1691. Ariadne. Musik von Hrn. Capellmeister
„Conradi, Poesie von Hrn Lt. Postel. — Dieses Stück hat
„sich sehr wohl bezahlt gemacht und vielen Beifall gefunden.“

Als im Jahre 1722 Reinhard Keiser die Postel'sche „Ariadne“ mit seiner Musik auf die Bühne brachte, änderte er im allgemeinen am Text wenig. Der Titel lautete jetzt „Die betrogene und nachmals vergötterte Ariadne“, wodurch dem Publikum inbezug auf den Verlauf des Stückes bedeutend mehr gesagt wurde, als durch die ursprüngliche Ueberschrift „Die schöne und getreue Ariadne“. Letzterer Titel entbehrt übrigens sehr seiner Berechtigung, denn von einer allzu grossen Treue kann bei Ariadne nicht die Rede sein, da sie sich trotz ihrer anfänglich leidenschaftlichen Liebe zu dem Griechenhelden sehr schnell über den herben Verlust trösten lässt und im nächsten Augenblick schon des Gottes Hand als vollwertigen Ersatz hinnimmt. — Wie oben erwähnt, leitet der Verfasser die Oper durch einen Prolog ein, wozu er als Schauplatz „einen angenehmen Garten“ vorschreibt, in welchem „Venus nebst Gratien, Plaisiers und Amouretten in einem hell leuchtenden Gewölk erscheint“ und folgende Arie singt:

„Bücke Dich du Kreis der Erden!
„Alles muss mir dienstbar werden
„Was mein stiller Brand entzündt.
„Ich binde die Helden, fessle die Schönen,
„Die meine geheiligten Bande verhöhnen.
„Ich zähle mehr Siege
„Durch kräftige Reizung bezaubernde Züge
„Als Mavors durch blitzende Waffen gewinnt.

[1]) 1728.

„Alles muss mir dienstbar werden
„Was mein stiller Brand entzündt.
„Wo aber bleibt mein Sohn,
„Den ich nach Cretens Ufer abgeschickt?
„Mein Herze brennt vor schmerzlichem Verlangen
„Erwünschte Nachricht zu empfangen,
„Ob und wie weit? es schon geglückt
„Doch eine Schönheit zu bezwingen,
„Die meines Reichs Gesetze stolz verachtet.
„Jedoch da kommt er schon."

Bei diesen Worten fliegt Cupido über das Parterre zur Bühne und lässt auf seinem Weg Zettel in den Zuschauerraum herunterflattern, welche folgende Aufschrift tragen:

„Cupido warnet alle stolze, anwesende Schönen.
„Glaubt, ändert ihr euch nicht bei meinem Wiedersehen
„Wirds euch nicht anders als der Ariadnen gehen.
Cupido."

worauf Venus erwidert:

„Dein Fleiss, mein Sohn, ist billig wert zu schätzen,
„So muss es allen stolzen Schönen gehn,
„Die meiner Gottheit Wink verhärtet widerstehn."

Dieser Prolog war eine kleine Ueberraschung für das Publikum, die ihre Wirkung sicherlich nicht verfehlte. Der Flug durch das Parterre[1]), das für den Zuhörer bestimmte Billet, dies alles war geeignet, schon von vornherein Publikum und Akteur in nähere Beziehung zu einander zu bringen und die Spannung der Zuhörer zu steigern. In den Worten des herabgeworfenen Zettels wird das Schicksal Ariadnens gewissermassen motiviert durch die zum Ausdruck gebrachte Tendenz von Schuld und Sühne: Ariadne weist die Hand des Bacchus zurück und wird bestraft durch die Treulosigkeit des Theseus; erst in den Armen des Gottes findet sie Ruhe und Glück wieder.

Inwieweit Keiser die Musik Conradis beibehielt, wissen wir nicht genau, da uns nur das Textbuch erhalten ist. F. A. Voigt berichtet[2]):

„In Hamburg taucht Keiser 1722 wieder auf. In diesem „Jahre hat er daselbst seine neue Oper „Ariadne" zur Auf„führung gebracht. Derselben lag eine Arbeit Conradis vom „Jahre 1691 zu Grunde, die aber von Keiser verbessert und „mit vielen italienischen Arien vermehrt worden war. Welche „Aufnahme dies Werk bei den Hamburgern gefunden hat, ist „nicht bekannt."

Mattheson berichtet in seiner Schrift „Critica Musika"[3]):

„Hamburg. Was Apollo p. 120 Anm. 4 dieser Critic der „Postelschen Opera, welche Ao. 1692 Die schöne und getreue

---

[1]) Dieser Flug wurde mit der sogenannten „großen machine" ausgeführt, die in verschiedenen Opern Keisers, z. B. in „Adonis" (1697) Verwendung fand. Leichtentritt nennt sie in seiner Dissertation über „Reinhard Keiser" (Berlin 1901. S. 12) „das unentbehrlichste Requisit der Hamburger Bühne, die in den Textbüchern eine grosse Rolle spielt. Vermittels derselben fliegen Götter zur Erde hinab oder werden Geister aus der Unterwelt heraufbeschworen."

[2]) In der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1890.

[3]) Hamburg. 1722. S. 231 f.

„Ariadne hieß, prophezeiet und angedreuet hat[1]), ist endlich
„am 26. abgewichenen Novembris, gewissermassen richtig an
„ihr erfüllet worden, da dieses Stück unter dem Namen der
„betrogenen und vergötterten Ariadne, doch ohne die gar zu
„gelehrte Vorrede des Autoris, wieder von neuem gedruckt und
„aufgeführt worden. Es sind dabei viele, in dem alten Exemplar
„befindliche teutsche Arien weggelassen, theils geliebter Kürze
„halber, theils auch, um an ihrer Stelle andere, meistens aber
„Italiänische, zur Music bequemere, Worte zu nehmen. Unter
„andern hat eine gewisse Aria, die vormahls hiess: Schönstes
„Seelchen fahre wohl usw. ihrem kindischen diminutivo
„absagen müssen: weil, was für dreissig Jahren Seelchen
„genannt worden, nun wohl mit allen Ehren Seele heissen
„mag. . . . . . Es sey en passant gesagt: die Materie wäre
„gewissartig genug, und wundert mich, dass noch niemand
„darauf bedacht gewesen. Um aber der vortrefflichen Com-
„position der erneuerten Ariadne ihr gehöriges Lob zu geben,
„darff man nur sagen, dass sie zu ihrem Verfasser den Welt-
„berühmten Königl. Dänischen Capellmeister Herrn Keiser
„habe, welcher daran, zum Wunder aller Musicorum, die
„neunzigste Oper, von eigner Arbeit produciert haben will."

Wir können also wohl annehmen, dass Keiser nicht etwa das ganze Textbuch neu vertonte, sondern sich auf die Kürzung der Rezitative – dies geht aus dem Libretto Keisers hervor — und die Ersetzung deutscher Arien durch italienische beschränkte. Letzteres — ein Brauch, den wir bei verschiedenen Tonsetzern dieser Epoche, z. B. auch bei Händel finden — tat er offenbar deshalb, um die am Hamburger Theater angestellten italienischen Sänger durch den Gesang in ihrer Muttersprache mehr zur Geltung zu bringen. Ausserdem herrschte ja um diese Zeit, trotz der regen Tätigkeit deutscher Singspielkomponisten, die bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland dominierende italienische Oper vor. Kleefeld[2]) begründet die Einfügung italienischer Texte wie folgt:

„Da die schwülstige und holperige Sprache der zeitgenös-
„sischen Dichter selten eine geeignete Unterlage schuf und
„die Sprödigkeit des deutschen Textes wenig Aussicht auf
„eine durch Uebung zu erzielende Besserung gewährte, so
„lässt sich hieraus der im Jahre 1703 von Keiser gewagte
„Gewaltstreich begreifen, wenn auch nicht rechtfertigen, die
„Verquickung deutschen und italienischen Textes."

Hiernach war Keiser der erste deutsche Singspielkomponist, der italienische Arien in deutsche Opern einlegte. Ob der von ihm vorangesetzte Prolog gesprochen oder gesungen wurde, geht weder aus dem Textbuch, noch aus der Geschichte des damaligen Singspiels hervor; im letzteren Falle kann natürlich allein Keiser der Komponist gewesen sein. Die Kürzung der Rezitative hat dem Werke sicherlich nur genützt; denn in der ursprünglichen Fassung machten sich doch manche Längen unangenehm bemerkbar.

[1]) Mattheson spricht an der betreffenden Stelle in einem Spottgedicht über die Neuaufführung einer Oper, deren Postel'scher Text durch Umänderung der Verse verbessert wurde. Diese Umänderung lässt er durch Apoll für das Ariadne-Libretto Postels voraussagen mit den Worten:
„Und will denn Postels Geist auch damit noch nicht ruhn,
„kann man dergleichen ihm an Ariadne* thun.
* (Eine Opera von eben demselben Autore.)"

[2]) Kleefeld „Das Orchester der Hamburger Oper von 1678 bis 1738" Sammelbände der IMG, I. Seite 225.

In noch viel höherem Masse empfindet man solche Längen bei der Bressand'schen „Ariadne", sodass ihr Komponist, Johann Sigismund Kusser, sie gelegentlich wegen der endlosen Rezitative „die ewige Oper" nannte. Dieses Singspiel wurde, wie aus der Titelschrift hervorgeht, „auf dem Braunschweigischen Schauplatze im Jahre 1692 singend vorgestellt und dem Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn Anton Ulrichen Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg usw. seinem gnädigsten Fürsten und Herrn untertänigst gewidmet". Ein interessantes Streiflicht auf das Verhältnis zwischen Künstler und Mäzen wirft das Vorwort, welches Bressand dem Textbuch voransetzt. Es lautet:

„Durchlauchtigster Herzog, gnädigster Fürst und Herr!

„Die verlassene Ariadne bewirbt sich mit höchstem Fug „um Schutz und Zuflucht unter dem Schatten Ew. Hochfürst-„lichen Durchlaucht gepriesener Gnade. Sie verspricht sich „dieses Glückes desto eher, weil sie von denen Sonnenstrahlen „der hohen Beliebung auf das Neue geboren worden und ihre „Wiederbelebung niemand anders als dem gnädigsten Befehle „zu danken hat. Die Ehre, welche sie geniesset, auf hiesigem „Schauplatze vorgestellt zu werden, macht sie so kühn, dass „sie nicht weniger auf dem Papier von aller anderen Zier ent-„blösset, als auf dem so prächtig ausgeschmückten Schau-„gerüst vor dem Hochfürstl. Gnadenauge zu erscheinen sich „wagt.

„Ihre Verwegenheit ist verwerflich, aber ihre Meinung lob-„würdig, weil sie darin sich nichts anderes vorsetzet, als die „untertänigste Dienstbarkeit ihres Verfassers einigermassen an „den Tag zu legen, und indem sie selbst dero Hochfürstl. „Gnaden-Blicken empfielet, zugleich selbigen einer davon, wo „nicht würdig, dennoch fähig zu machen, und seine unter-„tänigste Begierde dadurch einigermassen zu bezeugen, welche „er hat vor der ganzen Welt sich zu erkennen zu geben als „Eurer Hochfürstl. Durchlaucht untertänigstgehorsamster Knecht

F. C. Bressand."

Diesem Vorworte lässt der Verfasser einen Vorbericht folgen, aus dem hervorgeht, dass in der Sage nach einer Version der Bacchuspriester Onarus sich schon auf Kreta mit Ariadne vermählte, weshalb Bacchus und Onarus in eine Person gezogen seien. Dass Theseus sich in beide Schwestern verliebt, dies, glaubt Bressand, entspreche ganz dem Charakter des Helden. Die „Episoden" von Menestas und Merope, wie von Pasiphae und Radamantus seien erfunden, um Abwechselung in das Schauspiel zu bringen. Als Quellen werden Plutarch, Diodorus, Vergil und Ovid genannt. Mit dem zur selben Zeit entstandenen Singspiel gleichen Namens[1]) habe es nichts zu tun; jenes sei vielmehr ohne Vorwissen des Verfassers entstanden[2]), er hätte sonst, wie er versichert, einen anderen Stoff für seine Oper gewählt. Dies wäre auf jeden Fall bedeutend vorteilhafter gewesen; denn das Textbuch fällt entschieden gegen das Postel'sche ab. Dass er durch Einführung einer noch grösseren Zahl von Nebenpersonen, die garnichts

[1]) Hier ist die eben besprochene Postel'sche „Ariadne" gemeint.

[2]) Dies ist wohl stark anzuzweifeln, angesichts der vielen Aehnlichkeiten in der Anlage des Dramas. Man denke nur an den in beiden Opern schon auf Kreta in einer Verkleidung auftretenden Bacchus, eine Idee, die, da in der Sage nicht vorhanden, der Phantasie der beiden Verfasser unabhängig voneinander entsprungen sein soll.

mit der Haupthandlung zu tun haben, nicht gerade die führenden Personen, also Ariadne, Theseus und Bacchus hervortreten lassen kann, wie es ihnen zukommt, liegt auf der Hand. Kusser, der Komponist der Oper, hielt offenbar nicht sehr viel von ihrem Textdichter; dies geht deutlich aus einem Briefe hervor, den er an den Herzog richtete, um sich über verschiedene Punkte, Bressand betreffend, zu beschweren[1]. Ueber die Personen sei folgendes bemerkt: Ariadne, Phaedra, Minos, Pasiphae und Theseus sind hier genau wie in dem Postel'schen Texte vertreten, während Bacchus, wie schon oben in dem Vorberichte erwähnt, sich auf Kreta unter dem Namen seines eigenen Oberpriesters Onarus zeigt. Neu eingeführte Personen sind Silenus, als Cleantes verkleidet, Radamantus, der Bruder des Königs Minos, Corcina, eine Dame vom königlichen Hofe und Straton, der Hauptmann der königlichen Wache. Aus dem Griechengefolge treten Merope und Menestas hervor. Noch viel reichlicher als in der Conradischen Oper werden hier Ballets eingelegt, wahrscheinlich, um für die Schwäche des Textes in etwa einen Ausgleich zu schaffen. — Der erste Akt ist sehr ähnlich dem ersten Aufzuge der Postel'schen „Ariadne". Onarus, dort Evanthes genannt, hat auch hier kein Glück bei seinem Liebeswerben um Ariadne. Theseus wird ebenfalls von beiden Königstöchtern geliebt. Von der Möglichkeit einer Errettung der Griechen und der Art, wie diese bewerkstelligt werden soll, ist hier freilich noch nicht die Rede. In ganz anderem Lichte erscheint uns der Charakter des Griechenhelden. In dem Postel'schen Text ist sein doppeltes Liebesverhältnis wohl motiviert; denn Phaedra liebt er wirklich, Ariadne hingegen täuscht er Liebe vor, weil nur mit ihrer Hilfe die Rettung möglich ist. Hier stellt der Verfasser aber den Helden als einen beständig schwankenden Menschen hin, der im letzten Akte noch nicht recht weiss, ob er Phaedra oder Ariadne den Vorzug geben soll. Eine komische Rolle, wie die des Dieners Pamphilius, finden wir in dieser Oper nicht. Zum Vergleich könnte man höchstens den als Cleantes verkleideten Silenus anführen, den wir ja schon aus der Sage als den humorvollen und immer weinseligen Alten kennen. Zwischen ihm und Corcina spinnt sich ein Liebesverhältnis an, wobei die Liebenden ihre Zärtlichkeitsbezeugungen in einem Duett ausklingen lassen, das eine ziemlich wohlfeile Tendenz über Treue und Liebe verrät, ganz entsprechend den Verhältnissen zur Entstehungszeit der Oper. In schroffem Gegensatz zu diesem Paare stehen die Charaktere des Menestas und der Merope, von deren tiefer Zuneigung und unerschütterlicher Treue zu einander wir im zweiten Aufzuge hören; Menestas weist hier ebenso energisch die Liebe der Königin Pasiphae zurück, trotzdem sie ihm als Entgelt für seine Zuneigung Rettung in Aussicht stellt, wie sich andererseits Merope dem Liebeswerben des Radamantus gegenüber ablehnend verhält. Sehr ergötzlich, wieder ganz auf den Geschmack des damaligen Publiknms zugeschnitten, wirkt die Schlusszene dieses Aktes, die sich in einem „prächtigen und lustreichen Garten" abspielt. Nachdem sich Theseus mit Ariadne „auf der einen Seite im Grünen" und Menestas mit Merope auf der anderen niedergelassen haben, kommen Onarus, Pasiphae, Radamantus und Minos, alle die geprellten Liebhaber, „zu unterschiedlichen Orten heraus, und siehet der Erste die Ariadne und den Theseus, die Anderen aber Merope und den Menestas sitzen", wodurch es ihnen dann klar wird, welche Paare sich in wahrer

[1]) Dieser Brief ist in dem Chrysander'schen Jahrbuch für Musikgeschichte, (1867) S. 191 f. abgedruckt.

Liebe gefunden haben. Diese Szene wird beschlossen durch Gesänge und Tänze, an denen ausser den schon Anwesenden Phaedra, Cleanthes und Corcina sowie der ganze königliche Hofstaat teilnehmen. — Im dritten Akte spinnt sich ein ähnliches Gewebe von Missverständnissen zwischen Menestas und Merope, Pasiphae und Radamantus an, wie in der Postel'schen Oper zwischen Theseus und Ariadne. Hier glaubt nämlich Merope aus einem Gespräche ihres Geliebten mit der Königin entnehmen zu müssen, zwischen den beiden bestehe ein Liebesverhältnis. Menestas schliesst hinwieder aus einer erlauschten Unterredung der Merope mit Radamantus auf die Untreue seiner Geliebten; ein neues Beispiel für die Beliebtheit der Intriguenszenen der damaligen Zeit. Onarus versucht auf eine andere Art als bisher, Ariadne zu gewinnen; er lässt den Helden im Schlafe von Träumen dahin beeinflussen, dass er von der Königstochter ablasse, ein Zug, den wir später in ähnlicher Weise in der König-Hess'schen „Ariadne" wiederfinden, wo Theseus sich im Traume gegen den Willen des Bacchus auflehnen will, schliesslich aber dem Befehle des Gottes, Naxos ohne Ariadne zu verlassen, Folge leisten muss. In dieser Oper ist das Beginnen des Bacchus freilich erfolglos. Den Höhepunkt des Aufzuges und gleichzeitig des ganzen Stückes bildet der Augenblick, in dem Ariadne dem Theseus das Fadenknäuel zur Orientierung in der Höhle überreicht. Onarus nähert sich auch jetzt nochmals der Angebeteten, um wiederum abgewiesen zu werden; hierauf fasst er den Entschluss, die Maske fallen zu lassen, da er einsieht, dass er nur als Gott das Bild seines Nebenbuhlers in Ariadnens Herz zum Verblassen bringen kann. — Den Hauptteil des vierten Aktes nimmt der Kampf des Theseus mit dem Minotauros ein, der sich nach der szenischen Anweisung des Verfassers folgendermassen abspielt: „Theseus bindet den Faden an dem Eingange an und gehet mit einem Gefährten durch etliche krumme Gänge, selbigen immer nach sich loslassend". Nachdem er den Begleiter zum Zurückbleiben aufgefordert hat, „erscheinet er, inzwischen eine Symphonia gespielt wird, in dem Labyrinth mit dem Minotauros streitend, welchen er endlich überwindet und ihm die Schlüssel zu diesem verwirrten Gefängnis abnimmt". Wir sehen, in wie naiver Weise Vorgänge der Sage damals auf der Bühne wiedergegeben wurden. Beschlossen wird der Aufzug, gleich dem zweiten Akte der Postel'schen Oper mit der Vorbereitung zur Abfahrt, die unter Chorgesängen und Tänzen vor sich geht. — Da der letzte Akt die ganzen Ereignisse auf Naxos enthält, sind sie, ähnlich wie bei Postel, naturgemäss in nicht gerade vorteilhafter Weise zusammengedrängt Eine weitere Parallele zwischen den beiden Opern ergibt sich daraus, dass auch bei Bressand Phaedra ohne Wissen der Schwester dem Theseus nach Naxos folgt. Begründet ist dies hier freilich dadurch, dass Theseus noch immer schwankt, welche der beiden Prinzessinen er zum Weibe nehmen soll. Er wird aus diesem Zwiespalt erst herausgerissen, als ihm von neuem der Genius erscheint und befiehlt, mit Phaedra die Insel zu verlassen. Dies wäre aber noch nicht ausschlaggebend gewesen, hätte nicht das Davoneilen Phaedras ihn zum Folgen veranlasst. Die Klage der verlassenen Ariadne wird auch hier mit einer einzigen Arie abgetan, wo doch gerade Dichter, wie Komponist in lyrischer und dramatischer Beziehung die dankbarste Aufgabe vor sich hatten. Durch das Erscheinen des Königspaares wird ein neuer Konflikt heraufbeschworen; denn Minos will den Griechenhelden bestrafen, weil er ihm seine beiden Töchter entführt hat. Der Knoten wird aber schnell gelöst, indem Bacchus den König dazu bestimmt, Gnade walten zu lassen. „Dass seiner Liebe Ruhm die

ganze Welt mög sehen", wirft er den Kranz Ariadnens an den Himmel, wo er sich in das „Corona Ariadne" benannte Gestirn verwandelt. Während Theseus zufrieden ist, dass er, aus dem Zwiespalt bei der Wahl der Gattin befreit, Phaedra erhält, geben Menestas und Merope ihrer Freude Ausdruck, dass ihre Liebe trotz allen Missgeschicks nicht zuschanden geworden ist. Auch Minos und Pasiphae söhnen sich wieder aus, sodass sich alles — ganz nach dem Muster des damaligen Singspiels — in Wohlgefallen auflöst, wie wir es heute noch in der komischen Oper und der Operette finden. Zum Schluss „lässt sich der Palast des Bacchus hernieder und nimmt endlich den ganzen Schauplatz ein", mit dem der Gott und Ariadne unter Wechselgesängen und Tänzen des Chores in die Wolken entschwebt.

Wie in dem Postel'schen Textbuche verschleiert auch hier die schier endlose Aneinanderreihung von Schäfer- und Intriguenszenen den Grundzug der Handlung derartig, dass Ariadne, die dem Titel gemäss die Hauptperson sein soll, erst im letzten Akt als solche empfunden wird. Dass die Opern so recht Kinder ihrer Zeit sind, beweisen uns der derbe Ton und die vielfach mit einer schlüpfrigen Tendenz durchsetzten Redensarten. Dem damaligen Publikum lag eben weniger an einem in sich geschlossenen Drama; es fand vielmehr Vergnügen an einem Schaustücke, welches in bunter Folge ernste Arien, heitere Couplets und glänzende Balletts brachte. Es ist kein Wunder, dass nach Kleefelds Bericht[1]) die damalige Geistlichkeit in dieser Art von Opern „eine grosse Gefahr für das Seelenheil ihrer Gemeinde erblickte und unermüdlich gegen die verderbliche Bühne agitierte". — Von der Sage weichen übrigens beide Textdichter insofern ab, als sie den Gott Bacchus schon auf Kreta einführen. Sie lassen ihn dort freilich in menschlicher Gestalt und unter einem anderen Namen auftreten, wohl um zu begründen, warum Ariadne nicht von vornherein Gegenliebe für den Gott hegt; denn als Mensch konnte Bacchus das Bild des Griechenhelden in ihrem Herzen nicht zum Verblassen bringen, wohl aber als der von den Scharen der Himmlischen umgebene und in höchstem Prunk und Glanz erscheinende Gott des Weines und der Freude.[2])

Von der Musik der Kusser'schen „Ariadne", die historisch zwischen den Ariadne-Opern Conradis und Keisers liegt, ist uns glücklicherweise ein Auszug in Form einer Ariensammlung[3]) erhalten, sodass wir wenigstens in etwa ein Bild von der musikalischen Anlage der Ariadne-Opern aus der Entstehungszeit des deutschen Singspiels machen können. Der Titel zu dieser Sammlung lautet:

> „J. S. Coussers / Heliconische Musenlust / Bestehend / in „einigen Arien / aus der Opera / Ariadne / mit einer und zweien „Stimmen / samt unterschiedlichen Instrumenten. / Stuttgart / „Gedruckt / durch Paul Treuen / Hochfürstlichen Württem-„bergischen Hof- und Kanzley-Buchdrucker. / Anno 1700."

Die Begründung zu der Herausgabe gibt die Vorrede:

> „Günstiger und standesgemäss geehrter Leser. — Gegen-„wärtige Arien, sind bisher in der „Ariadne" Dienste gewesen, „und haben in deren Opera auf dem Hochfürstl. Braun-

[1]) Wilhelm Kleefeld a. a. O. S. 220.

[2]) In anderen Sagen der griechischen Mythologie ist freilich die Verwandlung der Götter in menschliche Gestalt eine häufige Erscheinung.

[3]) Diese Sammlung bespricht Hans Scholz in seiner Kusser-Biographie (Leipzig 1911) ausführlich.

„schweigischen Theatro vor diesem sich hören lassen, auch
„sonderlich dieses Orts die Ohren und Herzen der Zuschauer
„dergestalten an sich gezogen, dass unterschiedlich Musen-
„und Musik-Liebhaber ihre Vergnügen nicht verbergen können,
„sondern durch vielfältiges Ersuchen mir immer in Ohren
„gelegen, sothane zierliche und anmutige Arbeit durch öffent-
„lichen Druck der kunstliebenden Welt noch besser bekannt
„zu machen; sodass ich in ihr Begehren nicht nur diesesmal
„eingewilligt, sondern auch ferner mich entschlossen, denen
„Musikergebenen mit noch mehreren Arien aus den Opern
„dieses Authoris künftig bedient zu sein, wann zuvor der
„Abgang dieser der Begierde nach mehreren mich wird ver-
„sichert machen. Indessen ich dem geneigten Leser diese,
„des öffentlichen Lichts noch ungewohnte, und vor der Welt
„Urteil noch schüchterne Arbeit in seine Gunst und Gewogen-
„heit aufrichtig befehle.“

Die Herausgabe solcher Ariensammlungen war freilich nichts Neues mehr [1]); aber von den Kusser'schen Kompositionen machte der Verleger P. Treu offenbar mit Gesängen aus „Ariadne“ den Anfang [2]), woraus wir wohl mit einiger Sicherheit schliessen können, dass gerade diese Arbeit sich einer besonderen Beliebtheit erfreute. Die Anordnung der Arien in der „Heliconischen Musenlust“ entspricht nun nicht der Reihenfolge im Textbuche. Auch stimmen die untergelegten Worte vielfach nicht mit denen des Librettos überein. Sie haben freilich einen ähnlichen Sinn, auch ist das Metrum der Dichtung dasselbe, aber der Inhalt ist so allgemein gehalten, dass von einer Bezugnahme auf bestimmte Vorgänge der Handlung nichts mehr zu merken ist. Sie haben hierdurch den Charakter eines selbständigen Liedes bekommen. Auch die Stimmlage der Personen geht nicht ohne weiteres aus der Sammlung hervor, da viele Arien offenbar transponiert sind; denn Gesänge für dieselbe Person stehen in verschiedenen Schlüsseln. Auf Grund eingehender Vergleiche ist es aber möglich, die erhaltenen Melodien bestimmten Textstellen zuzuweisen, sodass wir uns ein ziemlich klares Bild von der musikalischen Bearbeitung des Werkes machen können; freilich wissen wir nichts über die Behandlung der Rezitative. — Die Arien sind uns in der Singstimme mit beziffertem Bass erhalten; letzterer wurde nach dem damaligen Brauch auf dem Cembalo ausgeführt. Die Orchesterstimmen fehlen uns leider ausser einer obligaten Oboe zu einer Arie Ariadnens im fünften Auftritt des zweiten Aufzuges. Bei einem Teil der übrigen Gesänge begnügt sich der Herausgeber der Sammlung mit der Angabe von bestimmten Obligatinstrumenten, wie Flöten, Oboe oder Violinen [3]). Der Rhythmus im Singstimme, wie im begleitenden Bass hat vielfach tanzartigen Charakter. Bei einigen Nummern finden wir sogar die betreffende Tanzart, wie „Bourré“, „Passepied“ usw. vorgeschrieben, sodass die Vermutung berechtigt erscheint, dass die Melodien entweder von Tanzbewegungen der Vortragenden begleitet, oder aber auch gleichsam als Kehrreim nach dem Absingen des Textes zum Tanze durch das Orchester wieder-

[1]) Z. B. Zwei Sammlungen von je 100 „auserlesener Arien“ aus Opern vom M. A. Strungk (1684 und 1685); vgl. auch Schmidts Dissertation über Joh. Kaspar Schürmann.

[2]) Aus Kussers Oper „Erindo“ gab Niclas Spieringk im Jahre 1695 schon eine Ariensammlung heraus.

[3]) Die Verwendung von obligaten Solo-Instrumenten geht offenbar auf italienische Vorbilder zurück. Vergl. hierzu Scholz a. a. O. S. 107 ff.

holt wurden, wie wir es noch heute in der Operette kennen. Ersteres wird bei den Finalgesängen verschiedener Aufzüge im Textbuche direkt vorgeschrieben. Aus den französischen Tanzformen geht schon zur Genüge der Einfluss der damals in Deutschland sehr beliebten französischen Balletoper hervor; dazu kommt noch der persönliche Einfluss Lullys auf Kusser, der mit jenem sechs Jahre zusammen in enger Freundschaft in Paris lebte. Neben französischen Tanzliedern finden wir zahlreiche Gesänge in der Form der italienischen Da-Capo-Arie. Koloraturfiguren sind hingegen verhältnismässig selten. Die Qualität der einzelnen Stücke ist eine sehr verschiedene; während einige ganz originelle Rhythmen aufweisen, andere wieder von tiefer Innigkeit der Empfindung zeugen, lassen manche Armut an Erfindung erkennen und streifen bedenklich das Triviale. Ob dies an der Unfähigkeit des Komponisten lag, sich gleichmässig auf die gestellten Aufgaben zu konzentrieren[1]), ob die Untauglichkeit des Textes die Schuld daran trug, ist schwer zu entscheiden.

Der Komponist hat offenbar schon den Versuch gemacht, die wichtigsten Personen musikalisch zu charakterisieren. Es wurde bereits erwähnt, dass die Verteilung der Stimmhöhen auf Grund der Ariensammlung nicht ohne weiteres festzustellen ist. Die Gesänge des Bacchus sind durchweg in Tenorschlüssel, nur eine ist im Sopranschlüssel geschrieben. Von den drei erhaltenen Arien des Theseus stehen zwei im Basschlüssel und sind in der Melodieführung — nach dem Vorbilde Lullys — im allgemeinen identisch mit dem begleitenden Bass; die dritte Arie steht freilich im Sopranschlüssel und ist offenbar transponiert. Hieraus können wir schliessen, dass die Rolle des Bacchus für Tenor, die des Theseus für Bass geschrieben war. Kusser hat ohne Zweifel durch Höhe und Färbung der Stimme schon einen Gegensatz zwischen Spieler und Gegenspieler schaffen wollen; vielleicht beabsichtige er auch, durch den Tenor des Bacchus und den Bass des Theseus das Dominieren des Gottes über den Menschen zum Ausdruck zu bringen. Die Rolle der Ariadne ist offenbar einer Sopranstimme zugedacht. Ob die Partie der Phaedra für eine Altistin bestimmt war, lässt sich aus der Ariensammlung nicht ersehen. Den alten, immer weinseligen Silen charakterisiert Kusser durch eine tiefe Basslage, wodurch wir lebhaft an die Basspartien eines Falstaff in Nicolais „Lustigen Weibern" oder eines Kühleborn in Lortzings „Undine" erinnert werden. — Auch in rhythmischer und melodischer Beziehung finden wir eine bewusste Charakterisierung. Die übersprudelnde Lebensfreude des jugendlichen Gottes wird uns durch, bei Kusser im allgemeinen seltene Koloraturfiguren, einen lebhaften Rhythmus und den oft neckisch hüpfenden Bass illustriert (Heliconische Musenlust[2]) No. 1). Die Gesänge des Theseus tragen hingegen einen durchweg heroischen Charakter (Musenlust No. 28). Auch dem behäbigen Rhythmus in den Gesängen des Silen liegt sicherlich eine bewusste Charakterisierung zugrunde (Musenlust Nr. 2). — Von einem dramatischen Element in der Musik ist natürlich noch nichts zu merken. Wohl versucht der Komponist, der jeweiligen Stimmung in den vorgetragenen Arien gerecht zu werden, was ihm aber nicht immer gleich gut gelingt. Der tanzartige Charakter, der schon den meisten Gesängen ein bestimmtes Gepräge aufdrückt, ist selbstverständlich nicht für jede

[1]) Walther nennt Kusser in seinem musik. Lexikon (1732) einen „unruhigen Geist"; diese Eigenschaft blieb auf seine Kompositionstätigkeit nicht ohne Einfluss.

[2]) Staatsbibliothek Berlin.

Stimmung am Platze. Dies fällt besonders bei einer Arie des Menestas auf, in der er seinem Unwillen Ausdruck verleiht über den Vorschlag der Königin Pasiphae, durch ein Liebesverhältnis mit ihr die Errettung vom Tode im Labyrinth zu erkaufen (Musenlust No. 9). Die graziöse Gavotte entspricht natürlich in keiner Weise dem Inhalt des Textes, noch der wiederzugebenden Stimmung. Nicht mit Unrecht sagt Mattheson von seinem zeitgenössischen Komponisten [1]):

> „. . . Der oben erwähnte Scheibel schreibt am besagten „Orte [2]): Unter den Poeten unseres Teutschlandes werden „kaum drey oder vier seyn, die hierin etwas praestiert, und „die nicht sowohl auf die Poesie, als auf den Affect ihren „meisten Endzweck richten. Er will sagen, sie sehen alle „mehr auf den Vers an sich selber, als auf das zur Music „gehörige, afficierende Wesen. Es stecket kein Affect in ihren „Arien. Verbis haerent, ut ligno naufragus. Sie halten sich „bey den Worten auf, bey den Buchstaben als wie die Lippo- „grammatisten, und lassen den Musicum fünf a sechs Zeilen „zappeln, ehe er einen sensum, geschweige affectum, finden kann."

Um so schöner weiss der Komponist das Sehnen Ariadnens nach dem Geliebten musikalisch wieder zu geben (Musenlust No. 29); bei der Wiederkehr der Verszeile wird das gesteigerte Sehnen in wundervoller Weise durch Wiederholung des Motivs in höherer Tonlage zum Ausdruck gebracht, wobei die schlichte Begleitung die einfache und doch tief ergreifende Melodie in der besten Weise hervortreten lässt. — Die Ensemble- und Chorgesänge tragen durchweg einen so allgemeinen Charakter, dass sie ebensowohl in jeder anderen Oper, wie gerade in dieser, gesungen werden könnten. Von ersteren sind uns nur Duette erhalten; entweder begleitet die zweite Stimme die erste durchweg in Terzen- oder Sextengängen, ohne kontrapunktische Arbeit zu verraten, oder die beiden Stimmen wechseln sich gegenseitig ab. Chöre treten nur als Finalgesänge auf. Sie haben immer eine bestimmte Tanzform und wurden, wie schon erwähnt, laut Vorschrift des Textbuches von Tanzbewegungen begleitet. In der „Heliconischen Musenlust" sind sie nur einstimmig verzeichnet, wohl deshalb, weil die Sammlung nur für den Hausgebrauch gedacht war. Durch Vergleichen mit den entsprechendeu Stellen des Textbuches lässt sich feststellen, dass sie immer die Form von Wechselgesängen haben (Musenlust No. 26).

Zusammenfassend lässt sich über diese erste, mit Musik erhaltene Ariadne-Oper sagen, dass sie die Form des deutschen Singspiels zeigt, die von seiner Entstehung bis auf Mozart im allgemeiuen festgehalten wurde. Bemerkenswert ist der besonders starke französische Einfluss und die zum Teil recht gelungene musikalische Charakterisierung der Hauptpersonen.

Im Jahre 1770 erschien ein Werk „Ariadne auf Naxos" von C. H. Fiedler [3]), über den sich Biographisches bei Eitner [4]) und Fétis [5]) findet. Ueber die Oper selbst lässt sich nichts ermitteln.

---

[1]) A. a. O. S. 100.

[2]) Gottfr. E. Scheibel „Zufällige Gedanken von der Kirchen-Music usw." Frankfurt und Leipzig 1721.

[3]) In dem Opernlexikon von Towers aufgeführt.

[4]) Quellenlexikon 1899—1904.

[5]) Biographie universelle de musiciens et bibliographie générale de la musique 1837—47.

Georg Bendas „Ariadne auf Naxos“, das erste deutsche Melodrama.

Wenn das Benda'sche Duodrama „Ariadne auf Naxos“ mit Text von Joh. Jac. Christ. Brandes, das im Jahre 1775 in Gotha seine Uraufführung erlebte und über fast alle Bühnen Deutschlands ging [1]), auch keine Oper im eigentlichen Sinne ist, so kommt es in seiner Anlage dem Musikdrama so nahe, dass es an dieser Stelle eine eingehende Besprechung verdient. Melodramen kennen wir heute nicht mehr auf der Bühne, sondern nur noch im Konzertsaal. Wohl finden wir melodramatische Stellen in vielen Opern, aber immer nur zur Erzielung bestimmter Wirkungen. D'Albert lässt z. B. in „Die toten Augen“ Christus, in „Der Stier von Olivera“ Napoleon I. sprechen, da der Gesang bekannter historischer Persönlichkeiten leicht einen unnatürlichen Eindruck hervorruft; in Marschners „Hans Helling“ besteht eine ganze Szene (im zweiten Akt) aus Deklamation mit Musikbegleitung, weil gerade der betreffende Vorgang hierdurch eine viel grössere dramatische Wirkung erhält.

Die im Textbuch gegebene Bezeichnung Duo-Drama ist kaum gerechtfertigt, da im ersten Teile nur Theseus, im zweiten nur Ariadne spricht. Eine Oreade, die dritte Person der Handlung, hat eine ähnliche Aufgabe, wie die des Erzählers im Oratorium. Freilich wird sie auch an einigen Stellen zur Fortführung der Handlung verwendet. — Das Werk setzt mit dem Augenblicke ein, in dem Theseus von der schlummernden Ariadne Abschied nimmt. Sie, der er die Rettung aus dem Labyrinth zu verdanken hat, die Eltern, Freunde, Vaterland verliess, um ihm in diese Wüste zu folgen, sie soll er verlassen, dem Hunger, den reissenden Tieren des wilden Eilandes preisgeben, weil sein Vaterland ihn ruft. Der Abschied wird ihm noch erschwert durch die Ausrufe der von bösen Träumen beunruhigten Geliebten; aber er muss sich lossreissen von ihr; denn schon zeigen sich im Hintergrund die Abgesandten des Griechenvolkes, die Ariadne töten wollen, wenn er sie nicht verlässt. Nachdem er die Götter angefleht, Ariadnen ein gnädiges Geschick zu bereiten, eilt er zum Schiffe. Noch aus der Ferne ruft er mit bewegter Stimme den Namen der Geliebten zum letzten Abschied. Ariadne, durch diesen Ruf erweckt, weiss nicht, ob sie in Wirklichkeit oder nur im Traume den Namen von des Theseus Lippen vernahm. Es muss wohl doch nur ein Traum gewesen sein; denn der Held, in dessen Armen sie seit den drei glücklichen Tagen auf Naxos' Höhen erwachte, weilt nicht bei ihr. Jetzt, wo zum ersten Mal der Geliebte nicht in ihrer Nähe ist, kommt ihr das Wilde, Füchterliche dieser öden Insel zum Bewusstsein. Sie vermutet Theseus auf der Jagd nach wilden Tieren dieses Eilandes. Da entsinnt sie sich des schrecklichen Traumes, der ihren Schlummer in der letzten Nacht beunruhigt hat: er wollte sie verlassen und umsonst streckte sie die Hände nach ihm aus, rief sie den geliebten Namen. Den Minotauros bezwang er freilich, aber wehe, wenn er hier reissenden Tieren zum Opfer fiele. Laut ruft sie immer wieder den Namen des Geliebten, aber nur der fürchterliche Widerhall der Felsen ist die einzige Antwort. Unruhig eilt sie hin und her und späht nach allen

[1]) Vgl. hierzu die Zusammenstellung der Aufführungsdaten bei Istel. „Die Entstehung des deutschen Melodramas“. Berlin 1906. Seite 21 f.

Seiten aus, ohne Theseus zu finden. Wo mag er weilen, warum so lange fern bleiben? Da gibt die Stimme der Oreade ihr die Antwort:

„Zu weit entfernt das Meer den Frevler schon!
„Er ist auf ewig dir entflohn! —“

— — — — — — — — — — — —

„Ich, Nymphe dieser Höhe,
„Hab ihn im Sturme dir entfliehen sehen.
„Er fürchtete das Licht,
„Dein bittend Angesicht,
„Dein weinend Auge, nur den Sturm der Wogen nicht.“

Da ist es um Ariadnens Fassung geschehen; mit furchtbarem Aufschrei sinkt sie zur Erde. Sie soll verlassen sein, auf diesem Felsen; Theseus konnte von ihr gehen! Sie vermag das Furchtbare noch nicht zu fassen, nicht zu begreifen. Emporfahrend erblickt sie das Schiff auf hoher See, und jetzt gibt es keinen Zweifel mehr, sie hat den Geliebten für immer verloren. In bittere Klagen bricht sie aus über den treulosen Verräter, der nur ihr und ihrer Liebe die Rettung verdankte und sie so schändlich lohnte. Wilder Hass lodert in ihr empor; sie ruft die Furien des Meeres an, den Treulosen zu bestrafen, dass ihr Auge sich an seiner Marter weide. Aber bald bricht ihre nicht vergessen könnende Liebe wieder durch, und alle Schuld will sie auf sich nehmen. In wehmütiger Erinnerung denkt sie an ihre Jugend, an die reine und schuldlose Kindheit, die sie unter den Fittichen der lieben Eltern verlebte. Um eines einzigen Fehltritts willen soll sie jetzt von Göttern und Menschen verstossen sein! Mit innigen Worten ruft sie ihre Mutter, voller Reue im Herzen, um Vergebung an, um ruhig sterben zu können. Von neuem ertönt die Stimme der Oreade und kündet ihr kommendes Geschick:

„Allein der Götter Zorn zu stillen,
„Musst Du Dein Schicksal ganz erfüllen,
„Musst Du Neptunens Opfer sein.“

Da steht es für Ariadne unumstösslich fest, dass es nur noch eines für sie gibt, den Tod. Der rollende Donner des aufsteigenden Gewitters, der erbrausende Sturmwind, das wildrauschende Meer, der bis zur Finsternis sich verdunkelnde Himmel erschrecken sie. Noch immer denkt sie an irgend eine Rettung. Zum Felsensitz der Oreade hinaufeilend, fleht sie die Götter um Gnade an. Aber mitleidslos mahnt die Oreade zum Tode in den Wellen. Ariadne, ihrer Sinne kaum mächtig, sucht noch immer dem furchtbaren Verhängnis zu entfliehen; aber nirgends zeigt sich ein Ausweg. Da fährt ein Blitz auf sie zu, sie erschrickt und stürzt vom Felsen ins Meer.

Der Dichter, dem als Unterlage die Kantate „Ariadne auf Naxos“ mit Text von H. W. v. Gerstenberg (1760) und Musik von F. Reichardt (1779) diente [1]), hat diesem Werke, das eigentlich nur Monologe enthält, eine so starke dramatische Wirkung verliehen, dass die Spannung des Zuhörers nicht nur durch das ganze Stück hindurch aufrecht erhalten, sondern auch in geradezu meisterhafter Weise dauernd erhöht wird. Schon die geschickte Verteilung der Exposition trägt hierzu nicht wenig bei. Wir hören nicht etwa aus dem Munde des Abschied nehmenden Theseus die ganze Vorgeschichte, sondern ganz allmählich wird uns bis zum Schlusse der Schleier der Vergangenheit enthüllt. Dabei ergibt sich die Einfügung der erzählenden Teile jedesmal mit logischer Notwendigkeit aus der Handlung.

[1]) vergl. hierzu Istel a. a. O. S. 5. f.

Ariadne zeichnet er uns als das impulsive Weib des sonnigen Südens, in dem jedoch die plötzlich emporlodernde Leidenschaft nicht ebenso schnell wieder verflackert, sondern tiefe Wurzeln schlägt, die ein Vergessen nur im Tode möglich machen. Ihre innige Kindesliebe und der Frühling ihrer Jugend lässt ihr Schicksal um so herber erscheinen. — Der Charakter des Griechenhelden wird uns hier nur in dem besten Lichte gezeigt. Nicht aus schlauer Berechnung [1]) oder eitler Selbstzucht [2]), sondern aus wahrer Liebe und Dankbarkeit nahm er Ariadne zum Weibe. Aber der Gedanke an das Vaterland lässt das ihm innewohnende Pflichtgefühl über die Liebe siegen, und er muss für das Allgemeinwohl auf das Kleinod verzichten, welches seinem Herzen das grösste Glück brachte. In diesem Werke wird Theseus durch den Hilferuf des bedrängten Vaterlandes zur Abfahrt veranlasst, ein Zug, den wir in ganz ähnlicher Weise in der Klein-Brassier'schen „Ariadne" (s. u.) finden. Diese Motivierung für die Handlungsweise des Helden ist nicht stichhaltig. Denn warum konnte Theseus die zum Weibe Erkorene nicht in die Heimat mitnehmen, wie er es ursprünglich beabsichtigte! Als einziger Einwand könnte gelten, dass die Athener keine Tochter eines feindlichen Fürsten als Gemahlin für ihren Herrscher wünschten. — Bei der so lebenswahren Schilderung der Vorgänge ist es auf den ersten Blick zu verwundern, dass der Dichter die Heldin nicht in stumme Verzweiflung über ihr furchtbares Schicksal, sondern in laute, sich immer erneuernde Klagen ausbrechen lässt. Dies Abweichen von der im allgemeinen realistischen Auffassung des Verfassers wird durch verschiedene Gründe gerechtfertigt. Erstens bilden die Klagen Ariadnens den Hauptteil der Handlung, die mit dem Abschied des Theseus beginnt und schon mit Ariadnens Tod abschliesst, wohingegen bei den Werken, in denen Bacchus die Verzweifelte tröstet und neue Liebe in seinen Armen finden lässt, gerade das Zusammenbrechen des um all ihr Glück gebrachten Weibes durch die folgenden Ereignisse bedingt ist. Zum anderen erfordert die melodramatische Form ein längeres Verweilen bei den Schmerzensausbrüchen Ariadnens. Für das letztere Argument möge eine Darlegung über die Eigenart und Aufgaben des Melodramas aus dem 1797 in München erschienenen dramatischen Briefwechsel von Reisch, einem Freund der Schaubühne, den Kommentar geben [3]):

> „So wie in den Kirchenliedern didaktische Poesie mit der „Musik verbunden und dadurch lyrisch wird, so rechnet im „Melodrama die dramatische Dichtkunst ebenfalls auf die „Mitwirkung der Musik, und wird hierdurch dramatisch und „lyrisch, d. h. der Dichter des Melodramas hat ein Subjekt „zu wählen, bei welchem weniger auf die vorgestellte Ge- „schichte an sich, als auf das Gefühl Rücksicht genommen „wird, zu dessen Darstellung die Geschichte gleichsam Gelegen- „heit gibt. Der Zuschauer soll im Melodrama nicht eine Bege- „benheit sehen, wie im Schauspiel und selbst in der Oper, „sondern er soll ein gewisses Gefühl auf das lebhafteste „empfinden." In dieser Absicht ist nun das Melodrama ganz „geeignet, denn dadurch, dass die Geschichte gleichsam die „Führerin des Komponisten, sowie des Zuschauers ist, wird

[1]) vergl. die Charakterzeichnung des Helden in dem Postel'schen Texte.

[2]) vergl. die später besprochene „Ariadne" von Hess-König.

[3]) abgedruckt in E. Reipschläger „Schubaur, Danzi und Poissl als Opernkomponisten". Berlin 1911 S. 85/86.

„das Gefühl weit methodischer entwickelt, und weit bestimmter „für viele auch verständlicher, als es ohne diesen Leitfaden „geworden wäre. Es ist nicht die Geschichte einer „Ariadne, die wir in dem Melodrama vernehmen sollten „— hierzu bedürfte es nicht der Musik, sondern nur der „dramatischen Einkleidung — es ist die Verzweiflung „einer zärtlich Liebenden, die wir mit ihr empfin- „den wollen. Zu dieser Absicht vereinigen sich Dichter und „Komponist; deswegen legte sich jener Regeln auf, welche ihn „ausserdem nicht eingeschränkt haben würden. In dem „Melodrama ist es also auf Gefühle oder Affekte angelegt, „und darum muss der dramatische Dichter sich dem Gesetze „der lyrischen Dichtkunst unterwerfen. Er muss nicht allein „auf eine natürliche Folge der Begebenheiten bedacht sein, „sondern auch sehen, dass diese Folgen der Begebenheiten „auch geschickt seien, den Zuschauer immer tiefer in den „bestimmten Affekt zu versetzen. Das Gesetz der lyrischen „Kunst beherrscht ihn, und deswegen muss er auch, wenn er „als Mann von Einsicht arbeiten will, dem Tonkünstler die „Oberhand lassen. Dieser schildert nun in dem Melodrama „durchgehends das Gefühl der handelnden Personen, „und tut, als wenn er nicht für Zuschauer, sondern nur für „Zuhörer komponiert; die Rede der handelnden Personen „soll eigentlich den Zuhörer auf dem schmalen Pfade „des Affektes festhalten, um das, was die Musik ausdrückt, „näher zu bestimmen. Das Melodrama ist daher vom „Anfang bis zum Ende lyrisch, und wird auch nach den „Naturgesetzen des Gefühlsvermögens beurteilt.“

Da im Melodrama das gesprochene Wort den Gesang ersetzt, besteht der musikalische Teil dieses Werkes nur aus instrumentalen Zwischensätzen, bezw. Begleitung zur rezitierten Rede. Benda geht offenbar von der Anwendung der Zwischenspiele aus, kommt aber ganz von selbst im Verlaufe des Dramas, als die Handlung ihren Höhepunkt erreicht, zu der bisher noch nicht gekannten musikalischen Begleitung der Deklamation. Das Orchester setzt sich [1]) aus 2 Flöten, 2 Fagotten, 1 Oboe, 2 Hörnern, Violinen I. und II., Violen I. und II. und den Bassi, bestehend aus Violoncelli und Kontrabässen zusammen; im Verlaufe des Stückes treten noch das Clavicembalo und — bei der Gewitterschilderung — 1 Paar Pauken hinzu. Zur Ausführung des Trompetensignals, das dreimal vom Meere her erschallt, um zu verkünden, dass das Griechenschiff zur Abfahrt bereit ist, sind ausserdem 4 hohe Es-Trompeten hinter der Szene vorgeschrieben.

Mit klarem Blick erkannte Benda, dass in der dramatischen Musik auf alles verzichtet werden muss, was nicht ausschliesslich der Handlung dient. Deshalb ist seine „Ariadne“ als ein wichtiger Vorläufer des modernen Musikdramas zu betrachten. Istel schreibt über diesen Punkt [2]):

„Zum ersten unterbricht er (Benda) die Rede öfter und „durch kurze Zwischensätze, die nicht immer der pantomi- „mischen Begleitung, sondern sogar meist nur der musi-

[1]) nach der Dresdener handschriftlichen Partitur.

[2]) a. a. O. S. 15f.

„kalischen Erläuterung der vorangegangenen oder folgenden „Worte dienen, und seine kurzen prägnanten Motive steigern „sich je nach dem Grade der auszudrückenden Leidenschaft „thematisch in durchaus freier Modulation und wieder-„holen sich leitmotivisch. Bendas „Ariadne“ „ist somit das erste musikalisch-dramatische „Werk, das vollständig mit der alten Opernform „gebrochen hat. Da gibt es weder Arien noch Rezita-„tive mehr: die Musik folgt ausschliesslich dramatischen „Gesetzen. Ein Schritt nur — nämlich vom gesprochenen „Wort zum gesungenen — und Benda wäre der Schöpfer „des modernen Musikdramas geworden.“

Eine nähere Betrachtung der Musik möge die Richtigkeit der Behauptung Istels dartun: Schon das erste Thema des kurzen Vorspiels — Benda verzichtet auf die bis dahin übliche, konventionelle Ouvertürenform — findet im Verlaufe der Handlung an verschiedenen Stellen leitmotivische Verwendung. Nach den Worten des Griechenhelden:

„Noch einmal will ich sie sehen, zum letzten Mahle!“

wiederholt es sich und erhält durch diesen Ausruf seine Bedeutung: des Theseus unabänderlicher Entschluss, Ariadne zu verlassen, der durch den scharfen und bestimmten Rhythmus zum Ausdruck gebracht wird. Zwischen die nun folgenden Worte des Helden, in denen er wehmütig der Entstehung seiner Liebe zur Ariadne und ihrer innigen Hingabe an ihn gedenkt, drängen sich immer wieder Teile dieses Themas, gleichsam um den schon wieder Schwankenden an den einmal gefassten Entschluss zur Abfahrt zu mahnen. In etwas veränderter Form finden wir es wieder, als Ariadne im Traume wähnt, Theseus habe den Entschluss gefasst, sie zu verlassen. Den herben Schmerz, der hierbei die Träumende quält, will Benda offenbar durch die Molltonart kundtun, in welcher derselbe musikalische Gedanke an dieser Stelle auftritt. Als dann später die rauhe Wirklichkeit Ariadne davon überzeugt, dass der Traum ihr die Wahrheit gekündet hat, dass die Treueschwüre des Theseus zum Meineid geworden sind, taucht das Thema in seiner ersten Gestalt von neuem auf. Wir sehen also, dass Benda über sein Vorbild Gretry, der das Erinnerungsmotiv einführte, hinausgeht und nicht in diesem Schematismus stecken bleibt, sondern durch Veränderung und Teilung einer musikalischen Satzperiode bestimmte dramatische Wirkungen hervorzurufen versucht. — In ähnlicher Weise verarbeitet er die Schilderung des Gewitters, welches er bei seinem Ausbruch zuerst in einem längeren Instrumentalsatz malt. Die szenischen Angaben zu dieser Stelle lauten:

„Man hört den Donner rollen, aufsteigenden Sturmwind „brausen; die Luft verdunkelt sich und endlich erfolgt eine „völlige Finsternis, die nur dann und wann durch einen Blitz „erhellt wird.“

Auch von diesem Thema nimmt Benda einen Teil voraus bei den Worten Ariadnens:

„ . . . . . endigt meine Qualen, vernichtet mich durch „eure Blitze!“

also Veranschaulichung des Wunsches und seiner Erfüllung. Die Worte, in die Ariadne die Eindrücke kleidet, welche die aufgepeitschte Natur auf sie ausübt, werden dauernd von Teilen des Gewitterthemas

unterbrochen. Als sich Angst und Aufregung des Weibes immer mehr steigern, beschränkt sich die Musik nicht mehr auf Zwischensätze, sondern tobt unter den Hilferufen Ariadnens ununterbrochen weiter. Dabei hält sich Benda nicht an die bisher übliche Konstruktion der musikalischen Satzperiode, sondern er reiht einzelne Motive aus dem Gewitterthema, allein den dramatischen Vorgängen folgend, aneinander; also lebenswahre, dramatische Musik im modernsten Sinne.

Die musikalische Charakterisierung der Personen ist naturgemäss in der Oper durch bestimmte Melodieführung und eigenartige Rhythmisierung der Gesänge viel besser möglich, als im Melodrama, da sie im letzteren nur auf den instrumentalen Teil beschränkt bleiben muss. Trotzdem sind in der Benda'schen „Ariadne“ Versuche nach dieser Richtung nicht zu verkennen. Ariadne wird uns durch ein kleines arioses Motiv gezeichnet, welches zuerst auftritt, als Theseus wehmütig (deshalb die Molltonart!) von der schlummernden Geliebten Abschied nimmt:

„Und ich sollte sie verlassen! Ariadne verlassen?“

Die Wiederholung der Melodie in höherer Tonlage bringt vortrefflich die Steigerung des Abschiedsschmerzes zum Ausdruck. Von neuem ertönt diese Weise bei den Worten:

(Theseus:) „Sie ruft mich im Traume!“

(Ariadne:) „Hilf, rette Deine Ariadne!“

Bei der musikalischen Charakterisieruug des Theseus betont Benda das Heroische durch straffe und bestimmte Rhythmisierung. Am bezeichnendsten ist hierfür das Motiv, welches den Worten des Helden:

„Ha! Schande, Theseus, der Liebling, der Stolz Athens;
„der Befreier seines Vaterlandes, der Ueberwinder des Mino-
„taurus, seufzt zu den Füssen eines Weibes?“

vorangeht. Die energische Schlusskadenz wiederholt sich immer, wenn Theseus sich auf seine Stellung zum Vaterlande besinnt, so z. B. bei den Worten:

„Sei wieder Theseus!“ und später . . . „ich folge dem
„Rufe der Ehre, ...“

Schon aus der oben erwähnten Gewitterschilderung geht Bendas Neigung zur Tonmalerei hervor. Wie er aber bestrebt ist, nicht nur solche direkt zur musikalischen Illustration herausfordernden Vorgänge, sondern jedes, wenn auch noch so geringfügige dramatische Moment durch einen charakteristischen musikalischen Gedanken zu veranschaulichen, möge an einigen Beispielen erläutert werden. Bei den Worten des Theseus:

„Ihr Busen steigt empor!“

wird das beschleunigte Atmen der durch den schrecklichen Traum beunruhigten Ariadne durch gegen den Bass synkopierte, aufsteigende Akkorde der Streichinstrumente gemalt. Auch die Seufzer der sich schon verlassen Wähnenden weiss er trotz der einfachsten Mittel wundervoll musikalisch wiederzugeben. Besonders fein ist hierbei der jedesmalige Wechsel von piano und forte bei der Auflösung der Vorhaltakkorde. Wir sehen, wie Benda nicht nur äussere Vorgänge, sondern auch jede psychische Regung in die Musik umsetzt. Die Wiedergabe des trotzigen Aufbäumens des Griechenhelden gegen den Befehl seines Volkes möge hierfür ein weiteres Beispiel bieten. Wie trefflich entsprechen die scharf akzentuierten, verminderten Septimen-Akkorde dem aufwallenden Unmut des Helden! Bei der Wiederholung des Motivs gibt der Kom-

ponist durch Auflösung der Dissonanz in den hellen C-dur-Dreiklang der Ueberzeugung Ausdruck, mit der Theseus von der Erfüllung seiner Pflichten gegen das Vaterland spricht, und zwar vollzieht sich diese Auflösung wieder durch die, für den Griechenhelden charakteristische, energische Schlusskadenz (s. o.). Wir haben hier also die Aneinanderreihung von Motiven verschiedener Bedeutung in einem musikalischen Gedanken. An einer anderen Stelle geht Benda noch einen Schritt weiter, indem er zwei Motive von verschiedener Bedeutung gleichzeitig erklingen lässt. Bei Ariadnens Worten:

„Der Löwe brüllt!“

ahmen Unisunogänge der Bassi in Halbtonschritten mit Wechsel von piano und forte ein fernes Grollen nach. Die Heldin fürchtet, dem Geliebten könnte auf der Jagd nach wilden Tieren etwas zustossen, und gleichzeitig mit dem Gebrüll des Löwen in den Bassi malt die Oboe durch eine unruhige Sechzehntelfigur die um das Leben des Theseus zitternde Ariadne, während in den Violinen ein ängstliches Tremolo ertönt.

Die Erklärung der einzelnen musikalischen Gedanken mag, wie sie hier geschieht, vielleicht allzu gesucht erscheinen, und man könnte behaupten, dass beim Anhören des Stückes eine solche Ausdeutung bis ins Kleinste unmöglich ist. Dies ist aber auch garnicht nötig. Auf jeden Fall wird der Zuhörer, wenn auch oft unbewusst, die beabsichtigte Wirkung beim Erklingen dieser charakteristischen Motive empfinden. Das Benda'sche Melodrama stellt also einen ungeheuren Fortschritt in der musikdramatischen Anlage gegenüber den noch nicht hundert Jahre früher entstandenen Ariadne-Singspielen eines Conradi, Kusser oder Keiser dar und es hätte vielleicht die eigentlich zu erwartende Umwälzung in der dramatischen Musik zur Folge gehabt, wenn diese Neuerungen nicht allein auf den instrumentalen Teil beschränkt geblieben wären. Hätte der Komponist statt des gesprochenen Wortes den Gesang gewählt und diesen ebenso echt dramatisch gestaltet, so wäre ohne Zweifel seine „Ariadne“ der Ausgangspunkt für musikdramatische Schöpfungen im modernsten Sinne geworden [1]).

Von der im Jahre 1791 am Wiener Nationaltheater [2]) aufgeführten Oper „Ariadne und Bacchus“ mit Musik von M. Th. Paradis ist nichts erhalten. Fétis schreibt [3]) über dieses Werk:

> „En 1791, elle (M. Th. Paradis) avait fait représenter à „Vienne „Ariadne auf Naxos“, opéra en deux actes; cet „ouvrage fut suivi d'Ariane et Bacchus, duodrame en un „acte, suite de l'opéra précédent.“

[1]) Edgar Istel berichtet (a. a. O. S. 16) über eine höchst rätselhafte Partitur in der Dresdner Hofbibliothek, „die nichts anderes ist, als eine wörtliche italienische Uebersetzung des Brandes'schen Textes, gesungen zu Bendas Musik, an der nichts geändert wurde, und zu der nur Rezitative hinzugesetzt sind. An allen Stellen, wo Benda zur Musik sprechen liess, wird hier zur gleichen Musik (gewissermassen im obligaten Rezitativ) gesungen, und erhebt sich der Schluss wirklich zu musikdramatischer Grösse. . . Die Partitur trägt den Titel: „Teseo ed Arianna, Duodrama del Signor Georgio Benda, Maestro di Capella di S. A. il Duco di Sassonia-Gotha“. Rechts oben in der Ecke steht der Name Sacchetti. Wer dies gewesen, wie der Betreffende auf die so fruchtbare Idee gekommen, ob die Partitur je aufgeführt worden, woher Fürstenau, aus dessen Besitz das Manuskript stammt, es hatte —, nichts war zu ermitteln. Und so ist denn ein genialer Gedanke vergessen worden, während im darauffolgenden Jahrhundert das auch ihm zugrunde liegende Prinzip sich die Welt eroberte.“

[2]) nach einem Aufsatz von Istel „Ariadnes musikalische Vergangenheit“ in den Münchener Neuesten Nachrichten. 1912 No. 556.

[3]) in seiner „Biographie universelle des musiciens et bibliogr. générale de la musique“ (1837—44).

Es handelt sich also um zwei Ariadne-Werke [1]), von denen das Duodrama vermutlich als Fortsetzung der Oper an demselben Abend aufgeführt wurde. Von beiden Werken ist nichts erhalten [2]).

Erich Steinhard (Prag) berichtet [3]) über einen „neuen Schautanz", betitelt „Ariadne oder die wiedergefundene Tochter (!) des Bacchus" von Heiss, den das beginnende 19. Jahrhundert für Prag brachte. In der Leipziger Zeitung [4]) ist ein Musiker Heiss erwähnt, der im Jahre 1811 zu Prag in Diensten des Fürsten Lobkowitz stand. Ob er der Komponist dieses Werkes ist, lässt sich nicht feststellen. Erhalten ist offenbar nichts davon [5]).

Im Jahre 1803 wurde in Wien eine Operette „Die travestierte Ariadne auf Naxos" von Satzenhoven als Parodie auf das Benda'sche Duodrama aufgeführt. Edg. Istel schreibt hierüber [6]):

> „Der grosse Erfolg der „Ariadne" (Bendas) veranlasste „natürlich Spassmacher zu Parodien [7]). Die eine dieser Paro„dieen, von Jochhim Perinet in Wien herrührend und von „Satzenhoven komponiert, ist in Textbuch [8]) und Klavier„auszug [9]) gedruckt. Sie ist ein Kind echten Wiener Humors. „Der musikalische Scherz besteht darin, dass Bendas Malerei „travestiert und übertrieben ist oder dass zu ernsten Stellen „Ländler und Gassenhauer („Ei, du lieber Augustin") usw. „gespielt werden. Dazwischen werden Kuplets gesungen. „Natürlich endigt das Stück nicht tragisch. Nach den letzten „Brandes'schen Worten der Ariadne heisst es: „sie tanzt „den Berg hinunter und legt sich langsam ins Wasser". Und „nun gibts ein tolles burleskes Nachspiel: Theseus kommt „mit den Griechen, die er beim Schopf gepackt hat, zurück, „Ariadne erhebt sich aus dem Wasser, und nach einer „grossen Versöhnungsszene versichern sie: sie seien „ewig „ein' Seel' und ein Leibchen". Ariadne aber ruft aus: „Meinen Theseus kann ich küssen, ich will nix von Wasser „wissen", worauf sie in die „Sieben Churfürsten" (ein Gast„haus in der Leopoldstadt) zu Bratel und Wein unter Gesang „und Tanz abziehen. Sehr witzig verspottet Perinet nament-

[1]) Dies ist in der allg. deutschen Biographie (1887) Seite 167 bestätigt.

[2]) In der Wiener Hofbibliothek ist laut dortseitiger Mitteilung vom 13. 2. 1914 nichts vorhanden.

[3]) in den Signalen für die musik. Welt. 1913. No. 2, Seite 43.

[4]) Jahrgang 1813. Seite 674.

[5]) Nachfragen bei der Direktion des deutschen Landestheaters zu Prag und bei der Bibliothekverwaltung des böhmischen Landesmuseums blieben ergebnislos. (Laut Mitt. v. 26. 2., bezw. 22. 2. 1914).

[6]) „Die Entstehung des deutschen Melodramas". Seite 24, f.

[7]) Von einer ernsten Nachahmung berichten die Gothaer gelehrten Zeitungen 1778, S. 376 aus Amsterdam: „Herr Just hat das bekannte Duodrama „Ariadne auf Naxos" nach einer neuen französischen Uebersetzung komponiert, und im künftigen Monat Julius wird solches zu Paris aufgeführt werden. Wir haben diese Nachricht aus einem Brief des Just an einen seiner hiesigen Freunde gezogen".

[8]) Ariadne auf Naxos, travestiert. Ein musikalisches Quodlibet in einem Aufzuge mit neuen Musiktexten von Joachim Perinet, Dichter und Mitglied der k. k. privil. Schaubühne in der Leopoldstadt. Die Musik von Herrn Satzenhoven Wien 1803.

[9]) Die travestierte Ariadne auf Naxos, eine musikalische Laune oder Quodlibet als Drama in einem Aufzuge fürs Fortepiano von Friedrich Satzenhoven, Wien bei Joseph Ecker auf dem Graben.

„lich auch den Hauptfehler des Stückes, die schwächliche „Motivierung des Theseus-Abschieds und die klägliche Ge- „stalt des Helden selbst. So lassen die Grichen aus dem „Schiffe statt der Trompeterfanfaren ein lustiges Kneiplied „ertönen, dem natürlich der wackere Theseus nicht wider- „stehen kann, und er selbst betont immer, was er für ein „Kerl sei: „Ich hab' kein Kurasche, drum bin ich kein Held' „usw. Das Textbuch ist schon ähnlich der Art Offenbachs „gehalten, doch herrscht statt der Pariser Lascivität noch der „harmlosere Wiener Humor."

Aus demselben Jahre datiert noch ein Ballet „Ariadne und Bacchus" von dem k. k. Hofbibliothekar Thaddäus Weigl in Wien, von dem sich die Partitur in Darmstadt befindet. Ein näheres Eingehen auf das Werk lohnt an dieser Stelle nicht.

Eine pantomimische Oper „Theseus und Adriadne" von Anton Fischer wurde nach M. Stiegers Opernlexikon[1]) 1809 in Wien am Theater a. d. Wien aufgeführt. Erhalten ist nichts von ihr.

Die „Ariadne" von Bernh. Klein[2]).

Manche Aehnlichkeiten mit dem Benda'schen Werke inbezug auf die dramatische Anlage finden wir in der einaktigen Oper „Ariadne" von Bernh. Klein mit Text von Graf Josef Brassier[3]), die im Jahre 1827 zu Frankfurt a. M. im Konzertsaal ihre erste Aufführung erlebte. Auch hier begrüsst Ariadne den anbrechenden Morgen; auch hier geben die Griechen den Anlass zur Abfahrt des Theseus, indem sie Abgeordnete zu ihm schicken mit der Aufforderung, zurückzukehren und dem vom Feinde bedrohten Lande ein Führer zu sein. Da Ariadne erst nach der Abfahrt des Schiffes ihr Geschick erfahren soll, darf sie bei dem Auftreten der Griechen nicht anwesend sein. Um dies zu erreichen, geht der Verfasser nicht allzu geschickt vor. Er lässt Theseus von der Geliebten Abschied nehmen mit den Worten:

„Hinaus muss ich zur Jagd, wie es dem Helden,
„Dem Theseus ziemt; vernichten soll mein Arm
„Der Ungeheuer Schar, die mordbegierig
„Durch dieses Eiland's reiche Fluren ziehen."

[1]) Wien, im Manuskript.

[2]) Partitur mit Textbuch in der Staatsbibl. Berlin.

[3]) vergl. über den Textdichter C. Koch „Bernh. Klein". Leipzig 1902. Seite 45. Anm. 23.

Nun müsste eigentlich Theseus davoneilen. Da aber damit der Zweck nicht erreicht ist, lässt der Verfasser Ariadne abgehen. Viel natürlicher wäre es gewesen, wenn der Held die Geliebte zu ihrem Ruhelager in einer Grotte oder Höhle hinter der Szene geleitet hätte und dann auf dem Wege zur Jagd den Abgesandten des Griechenvolkes begegnet wäre. Nachdem sich Theseus mit den Griechen entfernt hat, erscheint Ariadne und schildert den bösen Traum, der ihren Schlummer beunruhigt hat. Auch hier nimmt der Dichter die Naturstimmung zu Hilfe, indem er ein Gewitter aufziehen lässt. Er verfolgt damit aber noch einen anderen Zweck; denn Ariadnens Worte werden von dem Angstruf der schon auf hoher See Fahrenden unterbrochen, die ein Zerschellen des Schiffes durch den ausgebrochenen Sturm befürchten. Da stürzt sie zum Strande und sieht ihren Geliebten auf dem mit Sturm und Wogen kämpfenden Schiffe. Einen besonders edlen Zug der Heldin lernen wir in der Klage um den verlorenen Geliebten kennen. Nicht Hass gegen den Treulosen erfüllt ihre Seele; nein, sie fleht noch den Schutz der Götter für die glückliche Heimfahrt auf Theseus herab. Da ertönt vom Meere her der Chor der Nereiden, der sie lockt, ewige Ruh' und Vergessen in den Fluten zu suchen. Nach einem letzten Gedenken an den verlorenen Geliebten folgt die Verzweifelte den lockenden Stimmen und stürzt sich ins Meer.

Bernh Klein, der dieses Werk vertonte, war, wie Koch im Schlusswort seiner Dissertation[1]) sagt, in der Oratorienkomposition stärker, als in der dramatischen Musik. Seine „Ariadne" liefert hierfür den besten Beweis, wenn auch die Schwäche der Textunterlage nicht ohne ungünstigen Einfluss auf die musikalische Bearbeitung geblieben sein mag. Der erste Teil des Werkes besteht in der Hauptsache aus einer wenig abwechslungsreichen Aneinanderreihung von Arien und Duetten, der zweite aus dem überlangen Klagegesange der Ariadne, der einmal kurz durch den Griechenchor und gegen Ende durch den Gesang der Meerjungfrauen unterbrochen wird. — Das Orchester setzt sich aus zwei Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten, Pauken und Streichquintett zusammen. Beim Chor der Meerjungfrauen treten noch zwei Klarinetten hinzu. — Die Männerchöre sind rein akkordisch gehalten und wirken durchweg sehr matt. Als Beispiel sei der Gesang der mit den Wellen kämpfenden Griechen angeführt. Eine durch die Angst um das Leben erregte Stimmung wird natürlich durch diesen, rein liedertafelmässigen Gesang nicht geschildert. Wirksamer ist der Chor der Meerjungfrauen bei der Verkündung von Ariadnens Schicksal. Dieser nur in Oktaven immer auf demselben Tone rezitierende Gesang erzielt eine gewisse unheimliche Wirkung Bemerkenswert ist seine Aehnlichkeit mit dem ihm vorangehenden Hornmotiv, dass wir kurzweg Schickalsmotiv nennen können. Das ist der einzige musikalische Gedanke, der leitmotivisch an verschiedenen Stellen der Oper auftritt. Zuerst erklingt er beim Abschied des Theseus und deutet hierdurch auf das kommende Schicksal hin. Dann hören wir ihn als Einleitung zu Ariadnens Worten:

„Doch sieh! Die Sonne ist verdunkelt . . ."

also in dem Augenblick, als Ariadne zum ersten Male ahnt, dass eine Veränderung eingetreten ist. Zuletzt finden wir dieses Motiv bei dem Chor der Meerjungfrauen, die Ariadne die furchtbare Gewissheit ihres Schicksals geben. Dass hier bewusste Absicht in der Wiederholung

[1]) A. a. O. Seite 92.

vorliegt, ist nicht zu verkennen. — Die Deklamation im Gesange, auf die Klein nach Koch's Meinung[1]) besonderen Wert legt und Bemerkenswertes leistet, ist in dieser Oper an vielen Stellen nicht einwandfrei. Als Beispiel sei nur auf den Chor der Meerjungfrauen hingewiesen. Dass der Komponist sich einer sinngemässen Deklamation befleissigte, wenn auch nicht immer das erstrebte Ziel erreichte, geht schon daraus hervor, dass er sehr oft die Worte des Textbuches in der Partitur umstellte oder durch andere ersetzte[2]). — Eine Charakterisierung der Personen durch eigenartige Begleit-Motive, bestimmte Rhythmisierung des Gesanges oder besonderer Stimmlage fehlt; letztere war ja auch nicht möglich, da keine Gegenspieler vorkommen, denen man im Gegensatz zum Tenor des Theseus oder Sopran der Ariadne eine tiefere Stimmlage hätte zuweisen können. — Koloraturen sind häufig verwendet. Besonders ist eine längere, wortlose Koloraturfigur am Schluss des Werkes hervorzuheben, die den verzweifelten Aufschrei Ariadnens wiedergeben soll. — Die Ouvertüre hat die allgemein übliche Sonatenform. Haupt- und Seitenthema sind der Oper entnommen. Ersteres finden wir als Begleitungsmotiv zu Ariadnens Erzählung von dem Traume, der ihr das kommende Geschick kündete. Das Seitenthema tritt als Zwischenspiel bei Ariadnens erstem Gesange auf, in dem sie im höchsten Glücke den jungen Morgen begrüsst. Vielleicht hat der Komponist durch die Gegenüberstellung dieser beiden musikalischen Momente das Programm der folgenden Oper in der Ouvertüre schon andeuten wollen. Er ist aber offenbar noch zu sehr in dem formalen Schematismus stecken geblieben, um diese beiden Themen, dem Verlaufe des Stückes gemäss, dramatisch zu verarbeiten; denn das Hauptthema hätte, dem Ausgange des Werkes entsprechend, gegen Ende des Vorspiels den musikalischen Gedanken des Seitensatzes vollständig verdrängen müssen. Wie wundervoll hat dies z. B. R. Wagner in der Ouvertüre zu „Tannhäuser“ erreicht, in welcher der anfänglich nur in einigen Blasinstrumenten schlicht auftretende Pilgerchor im Verlaufe des Vorspiels den wilden Bacchantenlärm in sich dauernd steigerndem Crescendo mit vollem Orchester geradezu besiegt.

Ohne die reiche Erfindung an schönen Melodien in diesem Werke zu verkennen, muss man der Musik eine dramatische Wirkung in jeder Beziehung absprechen. So ist es nicht verwunderlich, dass diese „Ariadne“ nur wenige Aufführungen im Konzertsaal erlebte, das Rampenlicht aber nie erblickte.

Nach M. Stieger's Opernlexikon wurde zu Wien ein Tanzdivertissement „Ariadne und Bacchus“ von Adolf Müller im Jahre 1867 am Theater a. Wien aufgeführt. Von dem Material ist nichts aufzufinden.

Im folgenden Jahre brachte J. Bossenberger im Karl-Schultze-Theater zu Hamburg eine Opernburleske „Ariadne auf Naxos“ zur Aufführung. Den Text hierzu schrieb K. Wilhelm. Erhalten ist auch von diesem Werke nichts.

[1]) a. a. O. Seite 32.

[2]) Durch Vergleichen des Textbuches mit den Worten in der Partitur festgestellt.

Die „Ariadne“ von K. J. Brambach.

Die nächste Ariadne-Oper schrieb K. J. Brambach, dem O. Freudenberg das Textbuch lieferte. Sie kam im Jahre 1885 in Leipzig zur Aufführung, hielt sich aber nicht lange auf dem Spielplan. Schon die Verteilung des Stoffes auf die drei Akte der Oper ist so ungeschickt, dass erst im zweiten Aufzuge das erregende Moment eintritt, wodurch das Werk von vornherein als totgeboren bezeichnet werden kann. — Der erste Akt hat eigentlich nur den Zweck zu exponieren. Er spielt sich in einem Lorbeerhaine ab, der dem Apollo geweiht ist Die versammelten Priester feiern den Aufgang der Sonne, als Theseus, gefolgt von den aus Kreta entflohenen Griechen, sich mit der Bitte nähert, Apollo Dank und Opfer für die glücklich überstandene Gefahr darzubringen. Auf die Frage des Oberpriesters nach dem Schicksal der Griechen erzählt der Held von dem Sieg über den Minotauros mit Hilfe der kretischen Königstochter. Da tritt Ariadne, die ihre Eltern verlassen, den Jugendgeliebten Dionysos vergessen hat und mit Theseus entflohen ist, hinzu und wehrt bescheiden jedes Verdienst von ihrer Seite ab. Unter ihrem Gefolge befindet sich Periböa, die frühere Geliebte des Helden, die von Eifersucht und Trauer über seine leidenschaftliche Zuneigung zu Ariadne erfüllt ist. Gerade aus Liebe zu ihr hatte Theseus sich entschlossen, sie, die sich unter den Opfern für das Ungeheuer des Labyrinths befand, zu begleiten und die Rettung zu versuchen; und jetzt hatte er, geblendet durch die Schönheit der kretischen Königstochter und im Taumel des Erfolges sie vergessen, der früher seine ganze Liebe galt. Der zu Oinarus, dem Könige der Naxier, entsandte Perithous, Periböas Bruder, bringt den Willkommengruss des Herrschers, worauf ein feierliches Dankopfer der Geretteten und der naxischen Priester den Aufzug beschliesst. — Im zweiten Akt beginnt erst die eigentliche Handlung. In einem Gemache des Königspalastes erwacht Theseus aus schwerem Traume, in dem ihm Pallas-Athene befohlen, die Geliebte zu verlassen. Aber Ariadne beschwichtigt seine Sorge vor der Zukunft. Hierauf verwandelt sich die Szene in einen Festplatz, auf dem Oinarus zu Ehren der Fremden eine Feier veranstaltet, die von grossen Aufzügen der naxischen Krieger und ausgedehnten Ballets ausgefüllt ist. Aber kaum sind die letzten Festklänge verklungen, als Theseus aufs neue, diesmal von Periböa, zur Abfahrt ohne Ariadne gedrängt wird Der Held kann sich jedoch zu einem Treubruch gegen seine Erretterin nicht entschliessen und hofft, Pallas-Athene durch Bittgebete gnädig zu stimmen — Der dritte Aufzug führt uns in den Pallas-Tempel, wo der Griechenheld zusammen mit den Priestern die Göttin anfleht; aber, diese — auf dem Altare erscheinend — schmettert den zum Widerstand Entschlossenen nieder. Kraft- und willenlos lässt er sich von Perithous zum Schiffe führen, das die Anker lichtet und der Heimat entgegensteuert. Zu spät eilt Ariadne hinzu; sie sieht das Schiff schon in der Ferne entschwinden, worauf sie in laute Klagen über die Treulosigkeit des Theseus ausbricht, demzuliebe sie Dionysos verlassen hat. Voll bitterer Reue und voll von Vorwürfen gegen sich selbst, fasst sie den Entschluss, zu sterben. Da erscheint ihre Schutzgöttin Aphrodite; eine Schar von Nereiden entsteigt dem Meere und spricht ihr Trost zu, während die Göttin der Verzweifelten Stirn berührt, gleichsam sie zu neuem Leben weihend, und ihr von dem Nahen des Bacchus und baldiger Errettung

kündet. Ariadne, wie umgewandelt, gibt sich beseeligender Erinnerung an den Jugendgeliebten hin. Da erscheint auch schon der Gott und entführt die Verlassene unter den Segenswünschen der Gastfreunde und des Bacchantenchores, der ihn begleitet

Auch hier ist das Bestreben deutlich, die Handlung zu bereichern. Der Verfasser sucht dies dadurch zu erreichen, dass er — entgegen der antiken Sage — Naxos nicht als ein ödes, verlassenes Eiland sondern bewohnt darstellt. Vielleicht wollte der Verfasser bis zum Erscheinen des Bacchus mit seinem Gefolge sich nicht auf Zwiegespräche zwischen Ariadne und Theseus beschränken. Eine Berechtigung hierfür liegt aber kaum vor; denn Chorgesänge und Statisterie hätten hier auch durch die griechischen Begleiter zur Genüge geboten werden können. — Neben Ariadne, Theseus und Bacchus tritt im ersten Teil Oinarus, der Beherrscher der Insel Naxos, in den Vordergrund. Auch hier erlaubt sich der Verfasser eine Freiheit gegen die Sage. Einer Version zufolge soll sich Ariadne, von Theseus verlassen, mit dem Dionysospriester, Oinaros mit Namen, vermählt haben; diesen Namen gibt der Textdichter hier dem Könige des Inselvolkes, während in der Bressand'schen „Ariadne" der verkleidete Bacchus Onarus heisst. An Nebenpersonen finden wir unter dem Griechengefolge Perithous, einen Freund des Theseus, und seine Schwester Periböa. Die Stellung dieser Beiden im Drama können wir mit Menestas und Merope in der Kusser-Bressand'schen Oper vergleichen. Die Göttin Pallas-Athene lässt der Verfasser die das Geschick lenkende Vorsehung spielen; eine ähnliche Rolle fällt im letzten Aufzuge Aphrodite, der Schutzgöttin der Ariadne zu, etwa zu vergleichen mit der Aphrodite im Prolog zur „Ariadne" von Keiser. — Mit Chören, Statisterie und Ballets ist die Oper reich ausgestattet. Im ersten Teil treten die Chöre der Priester und Priesterinnen, sowie des Griechengefolges, im zweiten Teil der Nereidenchor in den Vordergrund. Der Griechenchor spielt hier eine ähnliche Rolle, wie bei der „Ariadne" von Brassier-Klein; freilich ist es nicht der Chor allein, der Theseus zur Abreise veranlasst, aber er ermahnt den Helden auch hier in eindringlichster Weise zur Abfahrt mit den Worten:

„Zu Schiffe! Zu Schiffe!
„Es blähn sich die Segel;
„Die Winde wehn;
„Es harren die Ruder.
„Ins Vaterland zurück!
„Auf nach Athen!"

Die Statisterie wird anfangs durch die Bevölkerung der Insel, später durch das Gefolge des Weingottes gebildet. Das Ballet nimmt im zweiten Akt einen breiten Raum ein: auch hier wieder das Bestreben, einerseits die Handlung zu bereichern, andererseits dem Komponisten dankbare musikalische Aufgaben zu bieten; für die Fortführung der Handlung wäre diese Tanzszene jedenfalls nicht notwendig gewesen. — Die Motivierung für die einzelnen Handlungen legt der Verfasser teils in die Vorgeschichte, teils gibt er sie durch das Spiel selbst. Zur Begründung für die Handlungsweise des Theseus Ariadne gegenüber lässt er Periböa von einem früheren Liebesverhältnis zwischen ihr und Theseus sprechen[1]); sie zeigt Eifersucht und Trauer darüber, dass der Griechenheld im Taumel des Erfolges und in seiner vermeintlichen Leidenschaft zu Ariadne sich der Untreue gegen seine

[1]) In einer Ueberlieferung ist von einer früheren Geliebten des Theseus die Rede, sodass wir annehmen können, dass diese Idee nicht der Phantasie des Dichters entspringt.

frühere Geliebte nicht bewusst wird. Schliesslich kommt Periböas Eifersucht zum offenen Ausbruch, sie sucht den Schwankenden durch eindringliche Vorhaltungen zu bewegen, dass er von Ariadne ablasse. Damit lässt es aber der Textdichter nicht genug sein. Pallas-Athene erscheint und zwingt Theseus mit göttlicher Gewalt, das Feld zu räumen. Zur Lösung des Problems, welches die Begründung für Ariadnens Wandel in der Liebe ergibt, führt der Verfasser Aphrodite ein. Zum Ueberfluss lässt er den Dionysos von einem „Wiederfinden der Heissgeliebten“ reden und deutet damit ein schon früher vorhandenes Liebesverhältnis zwischen Ariadne und dem Gotte an, von dem die Sage nichts erzählt.

Das Werk erlebte seine Uraufführung zu einer Zeit, als R. Wagners Opernreform sich überall durchzusetzen begann. Brambachs „Ariadne“ zeigt schon den Einfluss des grossen Bayreuther Meisters in manchen Punkten, steht jedoch andererseits in mancher Beziehung noch ganz auf dem Boden der Werke der Romantiker und Klassiker. Aus diesem Grunde können wir diesen Komponisten zu den Musikdramatikern zählen, die sich wohl der Unbestreitbarkeit der Wagner'schen Reformideen bewusst waren, aber gleichzeitig fühlten, dass sie selbst nur in beschränkten Grenzen befähigt waren, diese Neuerungen in ihren eigenen Werken zu verwirklichen. So finden wir z. B. in seiner „Ariadne“ nicht mehr die früher übliche, mehr oder weniger lose Aneinanderreihung von einzelnen Gesangsnummern, sondern wir können von einer gewissen Geschlossenheit im musikalischen Aufbau reden. Andererseits lässt die häufige und oft unmotivierte Verwendung von Chören und Balletszenen noch nichts von Wagnerschen Einflüssen spüren.

Der Instrumentalkörper, der in der ausdehnten Ouvertüre und in einer umfangreichen Balletmusik auch selbständig hervorzutreten Gelegenheit hat, ist in der Besetzung ähnlich dem Orchester eines Weber oder Mendelssohn. Von grosser Polyphonie ist noch nicht viel zu merken. In der Verwendung des Orchesters herrscht sowohl bei den selbstständigen Instrumentalteilen, wie bei der Begleitung des Gesanges ein ausgesprochen romantischer Charakter vor, der bekanntlich zur Objektivierung hinneigt, ohne dass man natürlich schon von programmatischer Musik im modernen Sinne reden könnte.

Die Partien der Gegenspieler Theseus und Bacchus sind beide für Tenor geschrieben. Der Komponist ist also offenbar nicht auf den Gedanken gekommen, durch verschiedene Stimmlage einen Gegensatz zwischen diesen Personen zu schaffen. Auch bei den weiblichen Gegenspielern macht er keinen Unterschied, indem er die Rollen der Ariadne und Periböa für Sopran schreibt.

Im Sologesang tritt Theseus zuerst bei der Erzählung seiner Taten und Schicksale hervor. Anfangs neigt sie zur Arienform; aber bei der Schilderung des Labyrinths mit all' seinen fürchterlichen Schrecken wird der Gesang rezitativisch, untermalt von einer charakteristischen Begleitung. Bei den Worten:

„Und dann zurück ans Tageslicht,
„Zu meinem Leitstern in der Finsternis“,

geht der Komponist vom dumpfen C-moll zum hellen C-dur über; er lässt durch den Zuhörer, der bei der Erzählung von dem furchtbaren Kampfe mit dem Ungeheuer in der Finsternis des Labyrinths von Schreckensschauern geschüttelt wird, gleichsam befreit aufatmen

und erzielt hierdurch eine grosse Wirkung (vgl. Klav.-Ausz. [1]) S. 30-33). Die Danksagung des Helden (am Schluss des I. Aktes) an Apollon für seine Unterstützung bei der glücklich vollbrachten Tat bringt durch feierliche Rhythmen einen erhebenden Eindruck hervor (Kl.-Ausz. S. 47-49). Des Theseus Erzählung (Beginn des II. Aktes) von dem im Traum erlebten Liebesglück in Ariadnens Armen wird durch einen melodisch reizvollen Zwiegesang von Violinen und Celli untermalt (Kl.-Ausz. S. 67-69); als der Held aber von dem Erscheinen der Pallas-Athene berichtet, die ihn mit finsteren Drohungen bedrängt hat, geht sein Gesang in ein erregtes Rezitativ über, das den Schrecken wiedergibt, durch den Theseus aus dem schönen Traume in die rauhe Wirklichkeit zurückgerissen wurde (Kl.-Ausz. S. 69-70). — Ariadne tritt nur an zwei Stellen solistisch besonders hervor. Einmal nach der Erzählung des Theseus von der Erlegung des Minotauros, die er mit einer Lobpreisung auf seine Erretterin und Geliebte schliesst, die mit schlichten Worten jedes Verdienst von ihrer Seite ablehnt, wobei heroische Klänge im Orchester auf den Helden hinweisen. Begeistert schildert ihr Gesang in dauernd zunehmendem stringendo, unterstützt von immer lebhafter werdenden Rhythmen in der Begleitung, wie ihre Liebe zu Theseus entstand, wie sie wuchs und schliesslich zu grosser Leidenschaft emporloderte (Kl.-Ausz. S. 33-35). Die zweite grössere Solostelle bildet Ariadnens Klage. Brambach leitet diese grosse Arie mit der Schilderung eines Gewitters ein (Kl.-Ausz. S. 175/6), die während der leidenschaftlichen Ausbrüche des verzweifelten Weibes in der Orchesterbegleitung weitertobt (S. 176-80) und erst zu ruhigeren Klängen überleitet, als Ariadnens Klagen einer stillen Resignation Platz machen (S. 180-81). — In dem Gesange des Bacchus, den er beim Anblick Ariadnens anstimmt, kommt weniger der auf die Gottheit deutende hoheitsvolle Charakter zum Ausdruck, als vielmehr die übersprudelnde Lebenslust des Gottes der Freude und der Liebe (S. 194 ff.). Wir erhalten hierdurch einen starken Gegensatz zu dem Zornesausbruch der Göttin Athene, mit dem sie den Willen des Griechenhelden zerschmettert (S. 70). — Periböa tritt im Sologesang gegen Ende des II. Aktes besonders hervor, als sie in beredten Worten über die Untreue des Theseus klagt. Ihr Gesang ist nicht wild bewegt, sondern sie gibt sich mehr träumerischer Erinnerung an die vergangenen Zeiten seliger Liebe hin (S. 129 ff.); er schliesst mit einem dreistrophigen Liede von schlichtem, volkstümlichen Charakter, das wie eine Erinnerung aus ihrer glücklichen Kindheit herüberklingt (S. 132 ff.). — Zusammenfassend lässt sich über die Behandlung der Sologesänge sagen, dass der Komponist im allg. zur Kantilene neigt und in dieser Beziehung viel Fruchtbares hervorbringt, ohne freilich von charakteristischen Zügen seiner eigenen Persönlichkeit viel spüren zu lassen.

Aehnlich steht es mit den Ensemblegesängen, in denen die schöne melodische Linie über das dramatische Element, welches besonders im Wechselgesang in der neueren Opernmusik bis zur höchsten Emanzipation ansgebildet ist, dominiert. — Ueber Brambachs Chöre lässt sich dasselbe sagen. Er verwendet sie reichlich und insofern im antiken Sinne, als er sich ihrer durchweg für die Wiedergabe der die Handlung jeweilig beherrschenden Stimmung bedient. In dieser Beziehung hat er also von Wagner nichts gelernt, der es zum Prinzip erhob, Ensemblegesänge und Chöre nur dann einzufügen, wenn sie für die Fortführung der Handlung wichtig erscheinen.

[1]) Verlag Fr. Kistner, Leipzig.

Die Ouvertüre gleicht in Form und Aufbau der Ouvertüre der Romantiker. Ein langsamer Satz in D-moll leitet sie ein, worauf ein „molto allegro ed apassionato“ in derselben Tonart folgt. Das erste Thema des Hauptteils erinnert melodisch und rhythmisch an den Klagegesang Ariadnens. Im Seitensatz finden wir diesem Thema die obenbesprochene Arie der Periböa in weit ausgesponnener Durcharbeitung gegenübergestellt. Für die Coda ist der Schlusschor verwendet, der durch seinen feierlichen und gleichzeitig freudigen Charakter die von der Gottheit herbeigeführte glückliche Lösung des Konfliktes versinnbildlicht. — Die Einleitung zum II. Aufzuge lässt wagnerische Einflüsse in ihren Harmonien erkennen, die mit den häufigen Vorhalten fast an das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ anklingen. Im Hauptthema wird die Begleitmelodie zur Traumerzählung des Theseus vorausgenommen. — Das grösste selbständige Instrumentalstück bildet das Ballet, welches im II. Akt zu Ehren der Griechen veranstaltet wird. In dem einleitenden „Waffentanz“ versucht der Komponist den schwerfälligen Tanzschritt der Krieger durch entsprechende Rhythmisierung nachzuahmen, dem er in dem folgenden „neckischen Satyr- und Nymphenspiel“ leicht bewegliche Tonfiguren im hüpfenden Zeitmass gegenüberstellt. Die Pantomime zum Schluss „Apollo und Daphne“, die im Textbuche ausführlich geschildert wird, lässt eigentlich einen gewissen programmatischen Charakter in der Musik erwarten. Brambach illustriert das stumme Spiel aber nur andeutungsweise durch entsprechende Rhythmen.

Ohne Zweifel birgt die Musik dieser Ariadne-Oper viel Schönes in sich. Dass das Werk sich nicht lange auf die Bühne hielt, liegt wohl einerseits darin begründet, dass aus dem Komponisten keine starke eigenartige Persönlichkeit spricht, Brambach andererseits mit seinem allzu lyrischen Charakter bei der ohnehin nicht glücklichen Anlage des Textbuches sich nicht zu wahrhaft grosser dramatischer Gestaltungskraft emporringen konnte.

In den Jahren 1902/03 schrieb James Rothstein eine musikparodistische Oper „Ariadne auf Naxos“ mit Text von Rudolf Presber, die unaufgeführt blieb [1]). Nach Mitteilung des Komponisten [2]) handelt es sich um eine gross angelegte musikparodistische Oper, in der er alle gangbaren Stilarten von Haydn bis Wagner parodiert oder, richtiger gesagt, imitiert (R. Strauss sollte später auch noch hinein kommen). Das Werk war zur Aufführung im Nationaltheater (dem früheren Walhalla-Theater) zu Berlin angenommen; aber bevor die Oper herausgebracht werden konnte, brach das Unternehmen zusammen. F. von Strantz berichtet in seinem Opernführer über das Werk [3]):

> „Ariadne auf Naxos. Lyrisch-parodistische Oper (2 Akte, „mit Prolog und Ballet ad lib.). Text von Rudolf Presber „(Verse) und J. Wiener-Braunsberg (Dialog).
>
> „Akt I: Theseus hat eben den Minotauros getötet und „sich mit dem „Ariadne-Faden“ aus dem Labyrinth heraus„gefunden. Mit Ariadne und Gefolge, darunter die zierliche „Balletratte Chloe, mit der er wiederholt schäkert, auf der „Heimfahrt begriffen. Da erscheint Dionys mit grossem Ge-

---

[1]) Manuskript beim Komponisten. Berlin-Halensee.
[2]) In einem an den Verfasser dieser Arbeit gerichteten Schreiben vom 11. 2. 1914
[3]) Berlin. 1902. S. 298f.

„folge (Silen, Mänaden, Bacchanten). Dionys und Ariadne „verlieben sich auf den ersten Blick; Silen sucht vergeblich „Dionys von dieser Liebe abzubringen. Schliesslich folgen „Ariadne, Theseus und Gefolge der Einladung des Dionys „zum Bacchanal.

„Akt II: Die drei Okeaniden (in der Idee eine Verquik- „kung der Nornen und Rheintöchter) erzählen, was mit dem „Helden des Stückes bisher geschehen, und künden, was „ihm bevorsteht. Durch einen feisten Triton werden sie in „die Tiefe des Meeres verscheucht. — Sonnenaufgang „(„Intermezzo sinfonico"). Ariadne, ein pikantes Lied singend, „wäscht ihr Chiton in den Meeresfluten und wird dabei bei von „Dionys belauscht, der sie in einer Romanze ansingt. Da „sie jedoch an seiner Gottheit zweifelt, zitiert er Zeus. Als „sie nun einander in die Arme sinken, werden sie von Silen „überrascht und beraten mit der hinzutretenden Chloe, „wie Theseus am besten loszuwerden sei. Nun erscheint „Theseus mit den Jünglingen und Gefolge, und es beginnt „das Gelage. Silen erzählt, wie er den Dionys in dem Schilfe „fand, hierauf Theseus, wie er den Minotauros erschlug. „Alle befinden sich bereits in dulce jubilo. Chloe erzählt von „ihrer früheren Laufbahn als Schauspielerin, wie sie die „Monna Vanna gespielt usw. Hierbei hängt sie sich den „Mantel der Ariadne um, während auf Geheiss des Dionys der „Ariadne ein anderer Mantel gebracht wird. Theseus, der „nun völlig berauscht ist, drängt zum Aufbruch und in dem „Glauben, Ariadne neben sich zu haben, besteigt er mit „Chloe und mit seinem Gefolge die Schiffe, während Ariadne „sich hinter Dionys hält. Von fern her schallt noch der „melancholische Gesang der Jünglinge (Parodie auf den „deutschen Liedertafelchor), höhnisch beantwortet von dem „übermütigen Gesange der Mänaden. — Dionys erklimmt „nun den Hügel, greift in die Wolken und schleudert Ariadne „Sterne ins Haar; die Mänaden umtanzen ihre neue Herrin; „dann verdichten sich die Wolken, türmen sich übereinander, „und eine goldene Stufenleiter (à la Rheingold) wird sicht- „bar, an deren oberem Ende die Götter mit Zeus an der „Spitze thronen. Ihm führt Dionys nunmehr — als seine „Braut — Ariadne zu."

„Ariadne", ein mythisches Mysterium von Hess-König.

Am geschicktesten wird die Ariadne-Sage zweifellos in dem mythischen Mysterium von Ludwig Hess mit Text von Eberhard König behandelt, das im Jahre 1910 unter H. Pfitzner in Strassburg im Konzertsaal seine Uraufführung erlebte. Das Werk ist in der Form dem antiken Drama nachempfunden. Es steht in der Mitte zwischen Oper und Chorwerk oder vereinigt — besser gesagt — beide Formen in sich. Das im Sinne der modernen Oper auf der Szene sich abspielende Drama wird an geeigneten Stellen von einem zweiteiligen Chore,

der in ernsten griechischen Gewändern auf einer vor der Rampe im Halbdunkel liegenden Chorbühne — der Orchestra im antiken Sinne — aufgestellt, die Handlung erklärt oder die sie jeweilig beherrschende Stimmung wiedergibt und nur im letzten Aufzuge im Gefolge des Weingottes auf der Bühne handelnd erscheint. Anlässlich der Uraufführung bespricht G. Altmann in der Zeitschrift „Die Musik" das Werk eingehend und sagt über diese neue Kunstform, offenbar den Intentionen der Verfasser folgend[1]):

> „Selbstverständlich hat der Autor bei seinem Werke in „erster Linie an die Bühne gedacht; jedoch will es nicht als „Musikdrama" im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs auf„gefasst sein, bei dem die Musik gleichsam als äussere Illu„stration zur Handlung hinzutritt, sondern will eine Art neuen „Stils darstellen, der von der musikalischen Idee als dem „Primären ausgeht und diesem durch die Ausdrucksmittel der „Bühne sinnfälliges Dasein und wirkungsvolle Belebung zu „verleihen strebt. Als dankbarer Vorwurf für diese Idee, „deren Tendenz das Schillersche Wort (in der Einleitung zur „Braut von Messina") zugrunde liegt: „Die Kunst ist nur „dadurch wahr, dass sie das Wirkliche ganz verlässt und rein „ideell wird", erschien dem Komponisten die griechische „Ariadne-Sage in der erweiterten und poetisch erklärten „Form, die ihr Eberhard König gegeben hat. Ebenso „wie der Dichter den realen, teilweise sogar brutalen Stoff „stilisiert und zu den Höhen einer edlen Mystik erhoben „hat, verschmäht auch der Tonkünstler die rein naturalisti„sche Gestaltung des Vorwurfs, und gibt seiner Vertonung, „insbesondere durch die eigenartige, an die „Braut von „Messina" und deren Vorbild, die griechische Tragödie er„innernde Verwendung des Chores, einen — trotz dem Ge„brauch modernster Ausdrucksmittel — von dem neuzeitlichen „Realismus abweichenden Zug ins idealistische. So sind die „einzelnen Abschnitte des Werkes nicht als Szenen einer „Bühnenhandlung von ihm gedacht, sondern im Aeusseren „als malerisch anzuordnende Bilder, innerlich als physcho„logische Entwicklungen der Situationen mystisch-übersinn„lichen Charakters, zu denen der Chor — der Kontrastwir„kung halber in einen grossen, kräftigen, und einen unsicht„bar-zarten, kleinen (Solo-Oktett) geteilt — teils die tatsäch„liche Erklärung, teils die geistige Deutung gibt. Selbst den „Bacchuszug im dritten Akt fasst der Autor zunächst als „ein orchestrales Zwischenspiel auf, dessen Verkörperung „nicht in der gewohnten balletartigen Weise, sondern als „plastisch-lebendes Kunstwerk zu bewerkstelligen sei. So „erhalten die szenischen Geschehnisse eher den Charakter „künstlerisch angeordneter lebender Bilder, deren Figuren in „breitester Stilisierung, nicht in der gewohnten Art der „Bühnenaktion, sich zu bewegen haben und denen in letzter „Instanz vom Chor Deutung und Bedeutung eingehaucht „wird."

Der Inhalt der Handlung ist folgender: Ein einleitender Chor gibt die Vorgeschichte und leitet zum Schluss mit den Worten:

„Träume um der beiden Häupter spinnen"

---

[1]) Berlin. 9. Jahrgang. Seite 298.

zur ersten Szene über, in der Theseus, neben Ariadne ruhend, im Traume von seinen Abenteuern erzählt, während uns Ariadnens Worte von ihrer hingebenden Liebe zu dem Griechenhelden künden. Das plötzliche Erscheinen eines fremdartigen Lichtes am Hintergrund des Himmels weist auf das Nahen des Dionysos hin. Ein Frauenchor kündet in begeisterten Worten die strahlende Hoheit und himmlische Hehre des als Traumgesicht erscheinenden Gottes. Als Bacchus dem Theseus vorhält, dass er nur Ariadne Sieg und Rettung zu verdanken habe, entgegnet der Held mit hochfahrenden Worten, aus denen hervorgeht, mit welcher Selbstverständlichkeit er seine Erretterin zum Weibe erkor. Hierdurch aber sieht sich der Gott veranlasst, jede Rücksicht gegen Theseus fallen zu lassen, und gibt ihm seinen unumstösslichen Willen kund, dass er Ariadne für sich in Anspruch nimmt und Theseus die Insel verlassen soll. Kaum ist das göttliche Traumbild entschwunden, als es dem Helden voll zum Bewusstsein kommt, welches Kleinod er durch den Verzicht auf Ariadne verliert, die er skrupellos zur Geliebten nahm, ohne sich seiner Würdigkeit für diese Heldin klar zu werden. Aber zu spät, er muss sich dem höheren Befehl fügen und besteigt nach kurzem wehmütigen Abschied von der schlummernden Geliebten das Schiff, das ihn nach Athen bringen soll. Solostimmen und Chor beschliessen den Aufzug mit den Worten, die gleichzeitig auf die kommenden Ereignisse hindeuten:

„Ein kurzes Weh noch wartet dein
„Der letzte Zoll der Sterblichkeit
„Dann, Gotterkorene, gehst du ein
„Zu ew'ger Herrlichkeit."

Ein Intermezzo, in dem Chor- und Vogelstimmen den anbrechenden Morgen besingen und damit gleichsam auf das Erwachen Ariadnens hindeuten, leitet den zweiten Akt ein. Nichts ahnend, noch ganz von dem Glücksgefühl beherrscht, in der Nähe des Gliebten zu weilen, preist Ariadne im Augenblick des Erwachens die in all ihrer Pracht und Schönheit erstrahlende Morgensonne. Die folgende, ganz allmähliche dramatische Steigerung in der Handlung ist König vortrefflich gelungen. Ariadne gibt der Verwunderung Ausdruck, dass der Geliebte sich von ihrer Seite erhoben hat, ohne sie durch einen zärtlichen Kuss zu wecken. Erst, als sie sich fragt, wo Theseus weilen mag, macht sich in ihr eine innere Unruhe bemerkbar. Da ertönen die Worte des Schicksalchores, die auf das schwindende Segel der Griechen hindeuten, und hiermit beginnt der Umschlag in ihrer Stimmung. Durch das höhnische Echo, das ihren ängstlichen Ruf nach dem Geliebten hallend wiedergibt, kommt ihr die völlige Einsamkeit, die sie umgibt, so recht zum Bewusstsein. Trotzdem sie die Möglichkeit von sich weist, Theseus könnte sie für immer verlassen haben, drängt sich ihr immer mehr und mehr der Gedanke auf, den Geliebten nur am Strande oder gar schon auf hoher See finden zu können. Von wachsender Unruhe erfasst, eilt sie unentschlossen hin und her, bis sie schliesslich barfuss, mit losen Gewändern, fliegenden Atems zum Strande stürzt. Was sie erschaut, künden ihr gellender Aufschrei und die in völliger Erstarrtheit tonlos hervorgebrachten Worte:

„Sein Segel — — schwand — — verschwand — —
„Am Horizont — — — — — —"

Vom Schmerz übermannt, bricht sie zusammen und bleibt wie entseelt liegen. — Zu Beginn des dritten Aufzuges führt der Dichter den Gott Bacchus mit grossem Prunk und Glanz ein. Er lässt seinem Erscheinen

ein längeres pantomimisches Spiel des göttlichen Gefolges vorangehen. Als die Huldigung ihren Höhepunkt erreicht, erscheint der alles überstrahlende Gott, begrüsst von dem gesamten Chore. Die plötzlich eintretende Stille, unter der Dionysos auf Ariadne zuschreitet, ist von grosser Wirkung auf den atemlos gespannten Zuhörer. Wie von einem Zauberbann ist Ariadne durch die Nähe des Gottes umgeben. Anfänglich streiten noch die so plötzlich sich folgenden entgegengesetzten Stimmungen in ihrer Brust miteinander. Aber immer klarer kommt ihr zum Bewusstsein, dass es kein Traum ist, sondern glückselige Wirklichkeit, die sie umgibt, bis sie schliesslich dem Gotte jubelnd in die Arme sinkt und den ersten Kuss von seinen Lippen empfängt. Innig umschlungen, entschweben die Liebenden gen Himmel, während am Abendhimmel unter dem Jubel der Himmlischen das Sternbild der Ariadne zu erstrahlen beginnt.

In dramatischer Beziehung ist dieses Werk meisterhaft angelegt. Der Verfasser hat es verstanden, einen an Ereignissen an sich armen Stoff zu einem dreiaktigen, abendfüllenden Werke auszubauen, ohne nur einen Augenblick den Zuhörer durch undramatische Längen zu langweilen. Schon die Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Aufzüge[1]) ist so geschickt, dass jeder Akt für sich Steigerung, Höhepunkt und wirkungsvollen Abschluss enthält. — Im ersten Aufzuge finden wir die dramatische Steigerung in dem Gespräche des Theseus mit dem Gotte, der sich immer mehr erzürnt über die hochfahrenden Worte des Helden, bis er ihm, gleichsam als Strafe für sein Verhalten, den Befehl gibt, auf Ariadne zu verzichten. Theseus bäumt sich im Kampfe wild gegen die höhere Gewalt auf; schliesslich sinkt er jedoch erschöpft und bezwungen auf sein Lager zurück. Die Strafe des Gottes wird aber zur sittlichen Läuterung des Helden; denn jetzt wird ihm erst klar, welch herben Verlust es für ihn bedeutet, Ariadne für immer zu verlassen. Als letzter besteigt er mit heldischer, ruhiger Grösse das Schiff und gibt schweren Herzens das Zeichen zur Abfahrt. Auch die die Landschaft beherrschende Gewitterstimmung entspricht vortrefflich dem Inhalte dieses Aufzuges. — Der zweite Akt übertrifft in seiner dramatischen Anlage noch den ersten. Das Idyll des anbrechenden Morgens mit der strahlenden Sonne und dem lieblichen Gesang der Vögel bietet einen starken Gegensatz zu den kommenden Ereignissen. Die schlummernde Ariadne wird hier nicht, wie in den früheren Texten durch einen bösen Traum geweckt, um seine Erfüllung in der Wirklichkeit sehen zu müssen. So dramatisch wirksam das Vorausahnen des bevorstehenden Geschickes sein mag, es nimmt doch den kommenden Szenen spannende Momente vorweg. In geradezu meisterhafter Weise wird die Handlung vom Erwachen der sich im höchsten Glücke Wähnenden gesteigert bis zum Verzweiflungsschrei, in den sie ausbricht, als sie sich ihres grausamen Schicksals voll und ganz bewusst wird. Auch die durch das Erscheinen des Gottes sich wandelnde Stimmung in Ariadnens Herzen weiss der Verfasser vortrefflich zu schildern, indem er Ariadne in immer erregteren Worten die von Bacchus ausgehende, göttliche Zaubergewalt künden lässt. Einen wir-

[1]) Es ist interessant, hierzu die bildliche antike Ueberlieferung zu vergleichen, welche drei, den einzelnen Aufzügen dieses Werkes entsprechende Momente: Abschied des Theseus, Klage der Ariadne, Ankunft des Dionysos in den Vordergrund stellt. Vgl. hierzu Helbig: „Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens“ No. 1215—1240 und ders. „Untersuchungen über die campanische Wandmalerei“ Seite 256 f., über Reliefdarstellungen, ferner Salis im Jahrbuch des Kaiserl. deutschen archäologischen Instituts XXV. 1910 S. 126 und Pagenstecher ebdt. XXII. 1912. 166 f.

kungsvollen Gegensatz zu dem im ersten Akt vorgeschriebenen, mit düsteren Wolken bedeckten Himmel bildet die klare, friedliche Mondnacht am Schluss der Oper, gleichsam als wenn die Natur zu der Lösung des Konfliktes ihre Zustimmung gäbe.

Die Musik von Ludwig Hess steht im Instrumentalsatz ganz auf dem Boden R. Wagners und seiner Nachfolger. Das Orchester weist dreifache Holzbläser, vier Hörner, je drei Trompeten und Posaunen, eine Tuba, nach Möglichkeit doppelt besetzte Harfe und Schlagzeug (Pauken, gr. und kl. Trommel, Becken, Triangel, Tamburin und Glockenspiel) auf. Die Streicher sind des öfteren mehrfach geteilt. Im Umfang gleicht der Instrumentalkörper also durchweg dem Orchester, welches Wagner in seinen späteren Werken verwendet. Die Instrumentation selbst hat durchgehends polyphonen Charakter, ist aber nicht immer sehr glücklich. Hierüber sind sich die meisten Beurteiler der Erstaufführung einig. So schreibt G. Altmann[1]):

> „Nicht ganz auf gleicher Höhe steht die Behandlung des „Orchesters, die manchmal, auch in dem Zuviel, besonders „der Blechinstrumente noch eine leichte Ungewandtheit in „der Berechnung der instrumentalen Wirkung verrät.“

An anderer Stelle beanstandet Altmann speziell die Verwendung der gestopften Trompete bei dem Zusammenbrechen Ariadnens[2]).

> „Ihr meckernder, sozusagen kindischer Ton passt wohl „zu Lehrbubenscherzen, zu Eulenspiegeleien und Don Quichot-„terien, nicht aber zum Ausdruck ernster Stimmungen.“

O. Schröter sagt bei der Besprechung der Strassburger Aufführung[3]):

> „Dass er sich hie und da etwas in der Zusammenstellung „der Instrumentencharaktere vergreift und seine Absicht wohl „nicht ganz erfüllt hören konnte (die tiefen Blasbässe treten „manchmal zu abgesondert von der ganzen Klangmasse auf), „dass er wohl auch einmal übersehen hat, dass nach einem „grossen vokalen Höhepunkt eine instrumentale Steigerung „ganz besondere Intensität fordert, wenn sie nicht versagen „soll (wie z. B. in dem Instrumentalsatz, welcher das Ringen „des Manneswillens gegen den Götterwillen darstellen soll), „das ist in einem so gross angelegten Werk nichts Auf-„fallendes.“

Aehnlich äusserst sich O. Kühn[4]):

> „Nicht gleichmässig so gut sind die instrumentalen Sätze „(mit Ausnahme des Bacchantenzuges) gelungen.“

Hess war zur Zeit der Entstehung dieses Werkes eben noch in erster Linie Sänger, woraus es sich erklärt, dass ihm die Komposition der Vokalteile besser liegt. Seine Hauptstärke beruht aber merkwürdigerweise weniger in der Behandlung der Solostimmen, als vielmehr im Chorsatz. Wie schon erwähnt, teilt er den Chor und zwar in den grossen oder Schicksalschor und ein Solo-Oktett oder schwach besetzten Chor. In der reichlichen Verwendung von Chören nähert sich das Werk stark der Oratorienform. Ihre Aufgabe ist aber hier eine andere: durch diese rein vokalen Teile, zu denen auch die zu Beginn des II. Aktes verwendeten 2 Vogelstimmen in hoher, bezw. Mezzo-

[1]) In der Strassburger Post Jahrgang 1910.
[2]) In der Zeitschrift „Die Musik“ 9. Jahrgang S. 299.
[3]) Im Stuttgarter „Neuen Tageblatt“. 1910.
[4]) Im „Schwäbischen Merkur“. 1910.

Sopranlage zu rechnen sind, will Hess die Aufgaben, die im Musikdrama nur dem Orchester zufallen, noch restloser und idealer lösen. Er versucht, die Szenenbilder nicht nur instrumental, sondern auch vokal zu illustrieren. So besteht z. B. das mit „Meeresnacht" überschriebene Vorspiel aus einem Orchester- und einem Chorsatz, wobei das zuerst instrumental auftretende Hauptthema vom Chore mit den Worten:

„Bangen und Hoffen mit Flüsterstimmen
„Schleichen der Menschheit Schlummerlager,
„Hauchen ihr Träume ins Ohr."

aufgenommen wird, wodurch der Gesang kündet, was das Orchester vorher geschildert hat. Bei der Chorstelle:

„Träume um der Beiden Häupter spinnen"

erhellt sich die bisher fast vollständig dunkle Bühne, und die Handlung beginnt. Wie hier der Chor auf das träumende Paar hinweist, leitet er später das Erscheinen des Gottes in einem breit ausgesponnenen Satze ein. So wird jede Szene durch einen Chor eröffnet und geschlossen. Dabei sorgt der Komponist dauernd für Wechsel in Stärke und Klangfarbe, indem er einmal nur die Tenöre, dann wieder vierstimmigen Frauenchor, weiter das Solo-Oktett allein verwendet. Besonders interessant ist der grosse Vokalsatz zu Beginn des II. Aktes, in welchem nach einem einleitenden Chor die beiden Vogelstimmen zuerst miteinander abwechselnd und schliesslich zusammen den anbrechenden Morgen besingen. Das Duett wird anfangs vom Orchester allein begleitet, zum Schluss aber stimmen der Frauen- und endlich der gesamte Chor mit ein, sodass sich dieser Teil des Werkes trotz seines lyrischen Charakters durch die wundervolle Steigerung und dauernde Vermehrung der verwendeten Mittel zu dramatischer Höhe erhebt. Die Hess'sche Schreibweise im Chorsatz ist an sich nicht auf dramatische Effekte berechnet. Teilweise finden wir sogar die Fugenform verwendet, so z. B. im I. Aufzuge nach der männlichen Entsagung des Theseus im Chore:

„Im Schlummer gebens dem Liebling die Götter . . .",

der übrigens textlich, wie schon Altmann hervorhebt, nicht recht motiviert erscheint; denn dem Griechenhelden wird doch gerade vom Gotte die Geliebte entrissen. Vielleicht könnte man den Text in der Weise deuten, dass Dionysos durch sein Vorgehen gegen Theseus in diesem die sittliche Läuterung hervorruft und ihm so in ideeller Hinsicht etwas gibt.

Wie schon erwähnt, ist der Komponist nicht immer so glücklich in der Behandlung der Sologesänge. Es fehlt ihnen oft an der schönen, melodischen Linie und dem nötigen Fluss, was z. T. auf die häufigen, nicht immer motivierten harmonischen Ausweichungen in der Begleitung zurückzuführen ist. Die drei Solopartien sind für dramatischen Sopran (Ariadne), Bass-Bariton (Theseus) und Heldentenor (Dionysos) geschrieben. Hess hat also hier schon durch verschiedene Stimmlage und -färbung einen Gegensatz zwischen dem Griechenhelden und dem Gotte geschaffen. — Die Charakterisierung der Personen geschieht, ganz im modernen musikdramatischen Sinne, durch Leitmotive, die — der jeweiligen Situation entsprechend — melodisch und harmonisch verändert werden. Sie treten nicht nur im Instrumentalteile, sondern auch im Sologesang und sogar in den Chören auf. Das Theseus-Motiv stellt in seiner ursprünglichen Gestalt durch den verminderten Septimensprung nach unten besonders das trotzige Wesen des Helden

in den Vordergrund (Klavier-Auszug[1]) Seite 17). Nachdem Theseus in dem Kampfe mit dem Gotte unterlegen ist, finden wir das Motiv in entsprechend veränderter Form wieder (Kl.-Ausz. S. 57). — Dem gegenüber steht das in feierlichen Rhythmen erklingende Motiv des Dionysos. Dieser Gedanke tritt zuerst in dem, dem Erscheinen des Bacchus vorangehenden kurzen Instrumentalsatze auf (Kl.-Ausz. S. 39). Im Gesang des Gottes selbst hören wir ihn, als er sich dem Theseus zu erkennen gibt (Kl.-Ausz. S. 44). Besondere Betonung findet das Motiv ausserdem nach dem Siege des Gottes über Theseus, in der Fanfare, die während des Bacchantenzuges aus der Ferne das Erscheinen des Gottes ankündigt, bei dem Auftreten des Dionysos in dem Gesamtchore mit den Worten (Kl.-Ausz. S. 142):

„Heil Dionysos! Du Weltenfreier!“

und schliesslich am Schluss des Werkes im ganzen Orchester, wobei der charakteristische Sechzehntellauf in Viertelquartolen verlängert wird. — Besonders interessant ist die verschiedenartige Behandlung des Ariadne-Motivs. Die Heldin wird uns einerseits durch eine bestimmte melodische Linie, andererseits durch eine charakteristische Harmonieführung in der Begleitung gezeichnet. Zuerst tritt das Motiv gleichzeitig in seiner melodischen und harmonischen Eigenart bei Ariadnens Worten auf, die sie im Traume singt (Kl.-Ausz. S. 19). In dem Gesang des Dionysos, in dem er den Theseus auf das Weib an seiner Seite hinweist, finden wir das Ariadne-Motiv nur in seiner harmonischen Gestalt wieder (Kl.-Ausz. S. 49). Umgekehrt treffen wir an anderen Stellen nur die bestimmte Melodieführung zur Charakteriesierung der Heldin an, so z. B. im III. Akt, als der Gott Ariadne begrüsst (Kl.-Ausz. S. 148).

Das dramatische Element im Sologesang tritt im allgemeinen selten hervor. Am charakteristischsten ist in dieser Beziehung Ariadnens Lied, in dem sie ihrem Sehnen nach dem abwesenden Geliebten Ausdruck gibt. Dreimal ruft sie in diesem Gesang den Namen des Geliebten und jedesmal erklingt ihr Ruf in höherer Tonlage, wodurch eine wirksame dramatische Steigerung erzielt wird[2]). Eine andere, dramatisch sehr wirksame Stelle ist die Verkündigung von Ariadnens Schicksal durch den Chor:

„Sein Segel schwand, verschwand am Horizonte“,

wobei Ariadne die Worte „fast tonlos, stockend“ wiederholt. Eine starke musikalische Dramatik könnte man in der orchestralen Untermalung des Bacchantentreibens (zu Beginn des III. Aktes) erwarten. Hierfür hat aber offenbar die Fähigkeit des Komponisten nicht ausgereicht. Denn der ausführlichen, szenischen Beschreibung der Pantomime wird er nur durch einen reichen Wechsel von charakteristischen Rhythmen gerecht, ohne eine für die Vorgänge des stummen Spiels genügend lebensvolle musikalische Illustration zu bieten[3]).

Das Werk hat sich trotz des glänzenden Textbuches und der, wenn auch nicht allzu originiellen, so doch viele Schönheiten in sich bergenden Musik für den Konzertsaal nicht als lebensfähig erwiesen, wohl deshalb weil bei der Aufführung als Chorwerk das szenische

[1]) Stuttgart 1909.

[2]) Wir werden hier lebhaft an den Gesang Tannhäusers im Venusberg erinnert, in dem er die Göttin der Liebe preist. Dieses Lied erklingt auch dreimal und jedesmal in höherer Tonlage.

[3]) Wie wundervoll hat z. B. R. Wagner das Bacchantentreiben in seinem „Tannhäuser“ (Pariser Bearbeitung) musikalisch geschildert,

Bild zu sehr entbehrt wird. Zu einer Bühnenaufführung ist es bisher nicht gekommen, sei es dass man fürchtete, die reichliche Verwendung der Chöre würde die szenischen Vorgänge zu sehr hemmen, sei es dass bühnentechnische Schwierigkeiten — besonders die Aufstellung des Schicksalchores — die Wiedergabe unmöglich machten.

Die „Ariadne“ von Strauss, welche als einzige deutsche Oper nur die Vorgänge zwischen Ariadne und Bacchus behandelt.

Die „Ariadne“ von Richard Strauss mit Text von Hugo v. Hofmannsthal[1]) beschränkt sich auf die Begegnung zwischen Ariadne und Bacchus. Das Werk erlebte seine Uraufführung im Jahre 1912 im Stuttgarter Hoftheater. Es ist zu spielen nach Molières „Bürger als Edelmann“, d. h. die Oper wird im Verlauf dieses Lustspiels als Drama im Drama gegeben. In der ursprünglichen Fassung des Molière'schen Werkes gibt Herr Jourdain, der emporgekommene Edelmann, seinen Gästen zu Ehren ein kurzes Ballet auf seiner Hausbühne. Anstelle dieses Ballets setzte Hoffmannsthal die erwähnte Oper, welche einen bedeutend grösseren Umfang einnimmt, als das vorgeschriebene Tanzstück. Um aber einer zu grossen Länge des Werkes vorzubeugen, sah sich der Dichter gezwungen, das fünfaktige Lustspiel in zwei Aufzüge zusammenzuziehen; ausserdem fügte Strauss eine Anzahl musikalischer Einlagen in das Lustspiel ein[2]), sodass schliesslich nicht allzuviel von seiner Originalgestalt übrig bleibt. So trat die Komödie in den Hintergrund, und die Oper, die als dritter Akt mehr als eine Stunde in Anspruch nimmt, wurde zur Hauptsache. — Die Zumutung an den Zuhörer, ein Schauspiel und im Anschluss daran noch eine ziemlich umfangreiche Oper hintereinander zu geniessen, erschien auch offenbar den Autoren zu gross, sodass sie sich im Jahre 1916 entschlossen, an die Stelle der Molière'schen Komödie ein kurzes, durchkomponiertes Vorspiel zu setzen, das aber inhaltlich dieselbe Voraussetzung für die Aufführung der nachfolgenden Oper enthält, wie das französische Lustspiel, denn auch hier geschieht diese im Auftrage des reichen Hausherrn zur Krönung einer Festlichkeit in seinem Hause. — Ist schon die Form der Rahmenhandlung, in der uns hier die Ariadnesage geboten wird, nichts Alltägliches, so wird die Oper an sich etwas ganz Ungewöhnliches durch die Verquickung der ernsten Handlung mit einer Stegreifkomödie, d. h. auf Befehl des Gastgebers wird ein komisches Intermezzo nicht, wie zuerst geplant, hinter der ernsten Oper, sondern gleichzeitig mit ihr gegeben. Sicherlich wird der Emporkömmling durch diese Geschmacklosigkeit in treffendster Weise charakterisiert; auch ist die Gegenüberstellung der nicht vergessen könnenden Ariadne und der leichtlebigen, sich bald mit diesem, bald mit jenem Liebhaber vergnügenden Zerbinetta, der Hauptperson der Stegreifkomödie, pschologisch interessant; doch zu einem befriedigenden Genuss lässt die Verquickung der beiden Handlungen den Zuhörer nicht kommen. Die unangebrachten Spässe der Zerbinetta und ihrer albernen Liebhaber müssen notwendigerweise

[1]) Verlag A. Fürstner, Berlin.
[2]) Schon Lully schrieb eine Musik zu Molières „Bürger als Edelmann“.

die erschütternden Klagen der Ariadne stören; andererseits geht natürlich die Wirkung der komischen Szenen inmitten eines so tragischen Milieus ganz oder teilweise verloren. Man hat bei eingehender Beschäftigung mit dem Werke immer die Empfindung, als habe rein verstandesmässige Ueberlegung bei der ganzen Anlage des Werkes vorgeherrscht. Es ist aber eine alte Erfahrung, dass allzu verstandesmässige Ueberlegungen bei einer musikalischen Komposition nie zu wahrhaft künstlerischen Resultaten führen. Hofmannsthal hat sich in einem ausführlichen Briefe an Richard Strauss [1]) über die Verquickung der beiden Handlungen ausgesprochen. Ohne Zweifel sind diese Ausführungen sehr geistreich und tief durchdacht, sie lassen aber erkennen, dass der Hauptzweck der Musik in der Oper vom Textdichter verkannt ist. So wundervoll die Musik Gefühle, Empfindungen und Stimmungen zu illustrieren vermag, dem rein Verstandesmässigen wird sie immer fremd gegenüber stehen. Auch die in dem erwähnten Briefe enthaltenen, sicher hoch interessanten Darlegungen über die Psyche Ariadnens und ihre durch den Gott Bacchus hervorgerufene Umwandlung lassen klar erkennen, dass sie nicht vom Standpunkte des Musikers, sondern des philosophierenden Dichters geschrieben sind. Diese Verwandlung geschieht hier dadurch, dass Ariadne Vergessen in einem Tode findet, aus dem sie in den Armen des Gottes zu neuem, göttlichen Leben erweckt wird. Der Dichter denkt hier nicht an den körperlichen Tod, sondern an das Sterben der Seele und ihre Wiedererweckung zu neuem Leben. — Es sei nun der Versuch gemacht, allein die ernste Oper einer näheren Betrachtung zu unterziehen und die Stegreifkomödie nur soweit zu berücksichtigen, als sie auf die Opernhandlung Einfluss hat.

Das Werk scheidet sich in zwei natürliche Teile; den ersten kann man „Die verlassene Ariadne“, den zweiten Teil „Die von Bacchus zu neuem Leben und Lieben erweckte Ariadne“ überschreiben. Während in der ursprünglichen Fassung des Werkes die Stegreifkomödie sich mit durch die ganze Handlung zog, bildet sie jetzt, abgesehen von einigen belanglosen Zwischensätzen, nur ein eigentliches Intermezzo zwischen den beiden Abschnitten der Oper. Najade, Dryade und Echo, drei Nymphen, entsprechen dem stimmungsresonierenden Chore der antiken Tragödie. Sie leiten die Oper ein mit Betrachtungen über das in völlig apathischem Schmerze regungslos vor einer Höhle liegende Weib. Da hebt Ariadne mit ihrer Klage an. Von wehmütiger Erinnerung an den verlorenen Geliebten kommt sie zu dem Wunsche, bald zu sterben. Das unendliche Weh, das ihre Seele zerrissen hat, ist einer stillen Resignation gewichen. Sie hat mit dem Leben abgeschlossen und erhofft im Tode die Erlösung von allem irdischen Leid. Hermes, der junge schöne Gott, wird kommen und sie ins Reich der Schatten führen, wo Freud und Leid ausgeglichen sind. Zerbinetta und ihre vier Liebhaber suchen durch lustige Lieder und Tänze Ariadne aufzuheitern; aber sie müssen sich wieder zurückziehen, da ihr Beginnen vergeblich ist. Da treten die Nymphen erregt hinzu und künden das Nahen eines jungen Gottes. Sie erzählen von seiner Herkunft, von seinem ersten Abenteuer mit Circe, der bösen Zauberin, die ihn, der fast noch ein Knabe, vergebens in ihre Liebesnetze zu verstricken suchte. Ariadne denkt an den Todesboten Hermes und, wie verzückt von der nahenden Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches, hebt sie mit geschlossenen Augen die Hände nach der Richtung, aus der die

[1]) Dieser Brief ist in einer von L. Schmidt herausgegebenen Erläuterung der Strauss'schen „Ariadne“ mitgeteilt, Berlin. 1912. S. VI ff.

Stimme des Gottes ertönt. Bacchus ist an Ariadne herangetreten; er kennt sie nicht, glaubt aber in ihr eine neue Zaubergöttin zu erblicken, der er, bezaubert von ihrem Liebreiz, nicht widerstehen kann und will. Ariadnens Bitten nach dem Tode werden immer dringender, wenn sie auch ängstlich fragt, wie die Verwandlung vor sich gehen werde. Doch Bacchus will ihr nicht den Tod bringen: nein, neues Leben soll ihr durch seine Liebe erblühen, und wie verzaubert durch ein göttliches Wunder, sinkt sie in seine Arme, während ein Sternenhimmel sich über Beiden ausbreitet. Da wird es in ihrem Herzen klar, dass die Verwandlung nicht zum wesenlosen Nichts, sondern zu göttlichem Leben führt. Unter begeisterten Worten der Liebenden senkt sich ein Baldachin auf sie hernieder und, sie ganz umschliessend, entrückt er sie der irdischen Welt.

Dieses Werk unterscheidet sich in vielen Punkten von allen anderen, bisher besprochenen Ariadneopern. Zum erstenmal wird hier die Vorgeschichte der Sage als bekannt vorausgesetzt. Nur Ariadnens Worte:

> „Ein Schönes war, hiess Theseus — — Ariadne
> „Und ging im Licht und freute sich des Lebens!"

deuten auf die Vergangenheit hin. Auch ihr Verlangen nach Hermes, dem Todesboten, ist ein neuer Zug. Immer wieder spricht sie von dem Erlöser[1]), der sie dem irdischen Jammertal entführen soll, nicht ahnend, dass es wirklich ein junger schöner Gott ist, der ihr freilich eine Erlösung, aber eine ganz unerwartete bringen wird. Nicht hinab in den Hades, in das Reich der Schatten wird er sie führen, sondern hinauf zum hohen Olymp, wo die Götter in höchster Vollkommenheit leben. — Auch Bacchus erscheint uns hier in einem ganz anderen Lichte. Als zarter Knabe, ohne jedes Gefolge, auf dem Wege zur Gottwerdung, tritt er uns hier entgegen. Er kommt nicht mit dem bestimmten Vorsatz, die Verlassene von dem irdischen Jammer zu erlösen und sie in seinen Armen zu neuem Leben und Lieben zu erwecken; der Zufall, das Schicksal hat ihn hergeführt und, entzückt von ihrem Liebreiz, nimmt er sie zum Weibe Sehr geschickt ist die Gegenüberstellung der in allen Farben der Schönheit schillernden, aber im Innern nur Böses trachtenden Zaubergöttin und der nur mit den edelsten menschlichen Eigenschaften ausgestatteten, durch das ertragene Leid noch verschönten Ariadne. Jene in allen Künsten der Liebe erfahrene Circe vermochte keine Gewalt auf seine unantastbare Göttlichkeit auszuüben, aber Ariadnens reine Schönheit gewinnt sein Herz bei der ersten Begegnung. — Die drei Nymphen könnte man in etwa mit der Oreade in dem besprochenen Duodrama vergleichen; freilich sind sie hier nicht schicksalslenkend, sondern entsprechen, wie schon erwähnt, dem stimmungsresonnierenden Chore der antiken Tragödie, bezw. dem Erzähler im Oratorium. Bei der Begegnung zwischen Ariadne und Bacchus, dem Höhepunkt der Handlung, lässt der Verfasser sie verschwinden, wohl um diesen feierlichen Moment durch nichts Nebensächliches zu beeinträchtigen und die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf die beiden Hauptpersonen zu konzentrieren.

Als Richard Strauss den Hofmannsthalschen Text vertonte, war sein Ruf als hervorragender Musiker nicht nur in der Vokal- und Instrumentalmusik, sondern auch in der dramatischen Tonkunst schon über die ganze Welt verbreitet. So ist denn seine „Ariadne" das

[1]) Wir werden hier lebhaft an die Erlösungsidee erinnert, die fast sämtliche Opern Richard Wagners durchzieht.

Werk eines reifen Meisters, in dem er erfreulicherweise das bereits vorher von ihm zur höchsten Emanzipation getriebene dramatische Element in der Musik nicht noch steigert, wie wir es z. B. in seinen Opern „Salome“ und „Elektra“ finden, sondern vielmehr stark zum Lyrischen hinneigt, ohne sich jedoch darin zu verlieren. — Der erste Teil des Werkes besteht eigentlich nur aus der weitausgesponnenen Klage der Ariadne, die aber durch die Einfügung der teils gefühlsresonnierenden, teils betrachtenden Gesänge der drei Nymphen nicht eintönig wirkt. Das folgende Intermezzo der Zerbinetta bildet mit seinem durchweg tanzartigen Charakter und seinen, das Triviale streifenden Weisen zwar einen wirksamen musikalischen Gegensatz zu der ernsten, erhabenen Stimmung, welche den ersten Teil beherrscht, zerstört aber allzusehr die Stileinheit, die man in einem solchen Werke verlangen muss. Während der Komponist im ersten Teile mehr in lyrischer Beziehung seine Fähigkeiten entfaltet, tritt im zweiten sein dramatisches Können in den Vordergrund. Vom Ensemblegesang der Nymphen, in dem sie das Nahen des Gottes ankünden, bis zum Liebesduett zwischen Bacchus und Ariadne, in welchem das Werk ausklingt, erleben wir eine wundervolle musikalisch-dramatische Steigerung, die nur von einem Meister wie Strauss erreicht werden konnte. Er nutzt hierbei die gesanglichen Fähigkeiten der Darsteller, wie das technische Können der 36 Musiker bis zu ihren Grenzen aus, legt sich aber selbst in der Besetzung des begleitenden Instrumentalkörpers eine bei ihm ungewohnte Beschränkung auf. Er passte sich dem Rahmen der Hausbühne an, indem er die Partitur für ein verhältnismässig kleines Orchester schrieb. Ausser zweifachen Holzbläsern und Hörnern, je einer Trompete und Posaune, Schlagzeug mit allen moderen Raffinements und einem Streichkörper von 6 Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli und 2 Kontrabässen verwendet er Celesta, Klavier (Konzertflügel) und Harmonium und erzielt hierdurch ganz neue Klangeffekte. Alle Instrumente sind durchweg solistisch behandelt, wodurch wir lebhaft an die Instrumentalbesetzung der in letzter Zeit neu aufgekommenen Kunstform der Kammersinfonie[1]) erinnert werden. Besonders muss man hier die Wirkungen bewundern, die der Komponist — im Gegensatz zu dem sonst von ihm bevorzugten und meisterhaft behandelten riesigen Orchesterapparat mit so wenigen instrumentalen Mitteln hervorbringt.

Seine „Ariadne“ ist auch die erste Oper dieses Themas, in der jede schematische musikalische Einteilung vermieden ist. Hess konnte hiervon noch nicht ganz absehen, weil in seinem Werke die zahlreichen, rein vokalen Chorgesänge die Handlung immer wieder unterbrechen müssen. Hier hingegen sind die teilweise ausschliesslich lyrischen Gesänge der Nymphen so in das Ganze verwoben, dass nirgendwo der Fluss der Handlung durch Einschnitte gehemmt wird.

Die Rolle der Ariadne ist für Sopran, die des Bacchus für Tenor geschrieben, während die Partien der Nymphen einem hohen Sopran, einer Alt- und einer Sopranstimme zugedacht sind. — Hier zum ersten Mal wird in einer Ariadne-Oper die Gesangsdeklamation dem Sprechrhythmus möglichst nahe gebracht, ein Bestreben, welches seit R. Wagner in der musikdramatischen Komposition immer mehr in den Vordergrund tritt. Da finden wir häufigen Taktwechsel und gänzliches Ausschalten der früher üblichen schematischen Silbenverteilung auf gute und schlechte Taktteile: allein um einer natürlichen Deklamation willen.

---

[1]) Vgl. hierzu Werke von E. Wolf-Ferrari, B. Sekles, Fr. Schrecker u. a.

Das ist in kurzen Zügen das Neue, welches diese zuletzt erschienene Ariadne-Oper gegenüber ihren Vorgängern aufweist. Ein Eingehen auf Einzelheiten des Werkes erübrigt sich an dieser Stelle, da bereits eine Reihe von Schriften sowohl über Strauss, den Musikdramatiker[1]), als über diese Oper selbst[2]) veröffentlicht sind.

Die Strauss'sche „Ariadne" hält sich trotz der Umarbeitung nur noch auf dem Spielplan weniger Bühnen. Vielleicht wäre sie lebensfähiger gewesen, wenn die Verfasser sich dazu entschlossen hätten, das Vorspiel und vor allem die Stegreifkomödie vollständig auszuscheiden und so eine streng in sich geschlossene Handlung zu schaffen, deren Inhalt durch keine ablenkenden und störenden Nebensächlichkeiten beeinträchtigt wird.

Exkurse.

1. Die Charakterisierung der Hauptpersonen.

Die Charakterisierung Ariadnens weicht in den einzelnen Texten wenig von einander ab. Wir lernen nur edle Züge an ihr kennen. Ueber ihre hingebende und vertrauende Liebe sind sich alle Verfasser einig. Dass sie bei Postel Eifersucht zeigt, liegt in der damaligen Beliebtheit der Intriguenszenen begründet. Freudenberg hebt ihre Bescheidenheit dadurch hervor, dass sie alle Verdienste um die Rettung der Griechen von sich ablehnt und Theseus zuweist. Hass- und Rachegedanken gegen den Treulosen lassen einige Librettisten in ihrem Herzen auflodern, die aber der immer wieder zum Durchbruch kommenden Liebe weichen müssen. In der Brassier'schen Dichtung fleht sie sogar für Theseus den Schutz der Götter herab, obgleich er ihr die bitterste Enttäuschung gebracht hat, die es für ein liebendes Weib gibt. — Gesanglich ist die Rolle von allen Komponisten einer Sopranstimme zugedacht. Während Kusser und Brambach die Gelegenheit versäumten, einen musikalischen Gegensatz zwischen ihr und ihrer Nebenbuhlerin, durch verschiedene Stimmlagen zu schaffen, stellt Strauss dem dramatischen Sopran der Ariadne den hohen Koloratursopran der Zerbinetta gegenüber.

Ganz verschieden wird Ariadne in ihrem Schmerze gezeichnet. Während sie vorzugsweise in den älteren Opern durch laute, sich immer erneuernde Klagen ihrer Verzweiflung Ausdruck gibt, charakterisieren die modernen Textdichter den Umschlag von höchstem Glück zum herbsten Leide durch ein jähes Zusammenbrechen, dem eine völlige Apathie folgt. Bei Hofmannsthal ist die verzweifelte Stimmung einer stillen Resignation gewichen, die nur zuweilen durch den aufzuckenden Schmerz in Ariadnens zerrissener Seele unterbrochen wird. — Musikalisch bietet die Schilderung der Klage Ariadnens eine der dankbarsten Aufgaben für den Tondichter. Kusser hält sich natur-

[1]) Vergl. M. Steinitzer „Straussbiogr. 1911). O. Bie „Die Oper" 1913, E. Istel „Die moderne Oper" 1915 u. a.

[2]) Vergl. L. Schmidt „Ariadne auf Naxos von R. Strauss" 1912 und 1916, G. Gräner „Ariadne auf Naxos" in Seemanns Opernführern o. J., O. Schröter „Ar. auf Nax." in ‚Die Musik", A. Spanuth „Ar. auf Nax." in „Die Sign. f. d. mus. Welt" 1912, F. Scherber „Die Wiedererweckung der Ariadne" ebdt. 1916 u. a.

gemäss an die konventionelle Arienform; Benda hingegen untermalt geschickt mit der musikalischen Gewitterschilderung die Schmerzensausbrüche der Verlassenen. Aehnlich gehen Brambach und Klein vor. Hess schildert das Leid Ariadnens nur orchestral und verzichtet hierbei auf den Gesang Strauss bietet zu der düsteren Stimmung, welche die Klage der Verzweifelten beherrscht, durch die eingefügten Gesänge der Nymphen mit ihren kunstvollen Arabesken und schillernden Koloraturfiguren einen wirkungsvollen Gegensatz.

Theseus wird uns in allen Werken als der tapfere Held dargestellt, wie ihn die Sage schildert. Einige Verfasser betonen noch besonders seine Vaterlandsliebe, um seine Abfahrt von Naxos zu begründen. In schroffem Gegensatz steht der zielbewusste, schlau berechnende Theseus der Postel'schen „Ariadne" zu dem ewig schwankenden Charakter in dem Bressand'schen Texte. König legt dem Griechenhelden ein hochfahrendes und selbstbewusstes Wesen bei, um das Vorgehen des Bacchus gegen ihn als Strafe hinzustellen. Dass aber nur der Erfolg den Theseus hierzu verleitet hat und diese Art in Wirklichkeit nicht seinem wahren Charakter entspricht, zeigt uns die männliche Fassung, mit der er sich der göttlichen Gewalt fügt. — Die Stimmlage der Theseus-Rolle ist bei den einzelnen Werken verschieden. Kusser schreibt die Partie für Bass, Klein für Tenor; Brambach wählt ebenfalls eine hohe Stimmlage, ohne wiederum an einen musikalischen Gegensatz zu dem Tenor des Gottes zu denken. Hess hingegen stellt dem Heldentenor des Bacchus den Bariton des Theseus gegenüber. In fast allen Werken wird der Charakter des Griechenhelden durch einen heroischen Rhythmus musikalisch gezeichnet, während Hess und Benda ihn noch durch bestimmte Motive präzisieren. In der Strauss'schen „Ariadne" verkörpert das Theseus-Motiv die Erinnerung an das vergangene Glück.

Ueber die Persönlichkeit des Bacchus gehen die Auffassungen der einzelnen Textdichter sehr auseinander. Die Verkleidung, in welcher der Gott bei Postel und Bressand auf Kreta erscheint, ist bezeichnend für die naive Darstellungsweise, die in der damaligen Zeit bei der dramatischen Behandlung von antiken Göttersagen üblich war. Eine Gegenüberstellung verdient einerseits der bei König mit göttlicher Gewalt rücksichtslos gegen Theseus vorgehende Gott und andererseits der als zarter Knabe sich kaum noch seiner Göttlichkeit bewusst werdende Bacchus in dem Libretto von Hofmannsthal. Seine himmliche Hoheit und strahlende Erscheinung wird in der wirkungsvollsten Weise bei König durch das, seinem Erscheinen vorangehende, pantomimische Spiel der Bacchanten charakterisiert. — Die Rolle des Weingottes ist in allen Werken für Tenor geschrieben. Während Hess sie einem Heldentenor zuweist, gibt sie Strauss einem lyrischen, entsprechend der jeweiligen Auffassung der Textdichter.

2. Die Behandlung der wichtigsten dramatischen Momente.

Zwei Punkte im Drama bedürfen einer eingehenden Motivierung: die Abfahrt des Theseus und der Wandel in Ariadnens Liebe.

Bei den ältesten Opern ist es Phaedra, bei Brandes und Brassier das Griechenvolk, bei Freudenberg Pallas-Athene und schliesslich bei König Bacchus selbst, der dem Helden den Befehl gibt, Ariadne zu verlassen. Wir sehen, wie die einzelnen Verfasser hierin einmal dieser, einmal jener Version der Sage folgten.

Die Umwandlung in Ariadnens Liebe, wohl in allen Opern der wichtigste dramatische Moment, erforderte eine ganz besonders geschickte Behandlung. Sie geschieht in erster Linie durch die göttliche Zaubermacht des Bacchus. Postel und Bressand glaubten die Wirkung des göttlichen Einflusses noch besonders anschaulich machen zu müssen durch die Gegenüberstellung des auf Kreta als Mensch verkleideten und auf Naxos in seiner wahren göttlichen Gestalt auftretenden Bacchus. Das Vergessen des ertragenen Leides, also gleichsam die Vorbereitung für die erstehende Liebe zu dem Gotte geht in manchen Werken dem Erscheinen des Bacchus voraus. Bei Freudenberg bewirken Aphrodite und der Nereidenchor, dass wieder Ruhe und Zufriedenheit in Ariadnens Herz einziehen, während bei Hofmannsthal die drei Nymphen durch lebhafte Schilderung des nahenden schönen Gottes Ariadne von dem schmerzlichen Gedanken an das verlorene Glück ablenken und das Interesse für das Kommende, Neue in ihr wecken.

3. Die Verwendung der Naturstimmung.

Besonders in den neueren Opern spielt die Verwendung der Naturstimmung eine wichtige Rolle.

In vielen Werken wird das Erwachen Ariadnens mit dem anbrechenden Morgen und der aufgehenden Sonne verbunden, wodurch nicht allein szenisch sehr wirksame Effekte erzielt, sondern auch dem Komponisten dankbare Aufgaben in instrumentaler und vokaler Hinsicht geboten werden. Wohl am schönsten hat Hess das Erwachen der Natur durch das Idyll der beiden Vogelstimmen geschildert.

Der Schmerz der Verlassenen wird von Benda, Klein und Brambach durch ein ausbrechendes Gewitter in charakteristischer Weise musikalisch untermalt. In der „Ariadne“ von Hess-König bildet zu dem Unwetter im I. Akt der friedliche Abendhimmel nach der glücklichen Vereinigung Ariadnens mit dem Gotte einen wirkungsvollen Gegensatz

Eine Ariadne-Statistik.

Im Folgenden ist der Versuch gemacht, sämtliche musikalischen [1]) Ariadne-Werke der Welt zusammenstellen. Die Statistik weist italienische, französische, englische (bezw. amerikanische) und deutsche Kompositionen auf. Es ist dabei unterschieden zwischen Opern (Melodramen inbegriffen), Ballets und reinen Vokalwerken. Hiernach ergeben sich:

	Opern	Ballets	Vokalwerke
italienische	41	9	10
französische	10	8	4
englische	2	—	2
deutsche	14	3	6
insgesamt	67	20	22

[1]) Eine Anzahl Ariadne-Dramen ohne Musik ist in H. A. Krügers „Deutsches Litteratur-Lexikon“ (München 1914) verzeichnet.

also im ganzen 109 musikalische Ariadne-Werke. Historisch liegen die italienischen Kompositionen durchweg im 17. und 18. Jahrhundert, während die französischen, englischen und deutschen auf die Zeit vom Ende des 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts verteilt sind. Bemerkenswert ist noch, dass im 18. Jahrhundert keine französische Oper erschienen ist.

Für die Zusammenstellung wurden folgende Hauptquellen benutzt:

M. de Leris „Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres de Paris" 1766.

Fr. J. Fétis „Biogr. universelle des musiciens et bibliogr. générale de la musique" 1837—44.

Allgemeine deutsche Biographie 1837.

H. Riemann „Opernhandbuch" 1886—87. Supl. 1893.

Clément & Larousse „Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras" (2. Aufl.) 1897.

R. Eitner „Biogr.-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts" 1900—04.

C. Dassori „Opera e Operisti" 1903.

Edg. Istel „Die Entstehung des deutschen Melodramas" 1906.

A. Boutarel „Bacchus dans la mythologie et dans l'opéra de Massenet" in der Zeitschrift „Le Ménestrel" 75. Jahrgang.

J. Towers „Dictionary-catalogue of operas and operettas" Morgantown 1910.

O. G. Th. Sonneck „Library of Congress. Catalogue of operas Librettos printed before 1800". Washington 1914.

M. Stieger „Opern-Lexikon". Wien. Im Manuskript.[1])

Ausserdem diente eine Anzahl litterarischer Notizen in Zeitungen und historischen Werken zur Ergänzung und Vervollkommnung.

Die Bedeutungen der verwendeten Abkürzungen sind:

Ar.	=	Arianna, bezw. Ariadne
B.	=	Bibliothek
Bacch.	=	Bacchus
Kl.-A.	=	Klavier-Auszug
Komp.	=	Komponist
L. o. C.	=	Library of Congress Washington
Ms.	=	Manuskript
Nax.	=	Naxos
ö.	=	öffentlich
T.	=	Text
Tb.	=	Textbuch
Tes.	=	Teseo
Thes.	=	Theseus.

[1]) Das vergeblich der Drucklegung harrende Material von Stieger für ein Opernlexikon ist zweifellos das genaueste und grösste Sammelwerk dieser Art.

Italienische Opern.

Arianna von Cl. Monteverdi. 1608. Mantua. Erhalten: Tb. (L. o. C.), von der Musik nur die Klage der Arianna. T. von O. S. Rinnucini. Lamento d'Arianna im Neudruck.

Arianna von B. Pasquini. 1685. Rom.

Tes. tra le rivali von D. Freschi. 1685. Venedig. Erhalten: Tb. (L. o. C.)

Il ritorno di Tes. dal Labyrinto di Creta von A. Draghi. 1686. Wien.

l'Ariana von C. A. Badia. 1702. Wien. Erhalten: Tb. (ö. B. Dresden). Handelt nur von der Tröstung d. verlassenen Ar. durch Bacchus.

Arianna e Teseo von N. A. Porpora. 1714. Wien. Erhalten: (Hofb. Wien). T. von Pariati.

Tes. in Creta von F. B. Conti. 1715. Wien.

Ar. abbandonata von G. Boniventi. 1719. Venedig. Erhalten: Tb. (L. o. C.), ges. Arien (kgl. Musik-Sammlg. Dresden). T. von A. Schietti.

Ar. e Teseo von L. Leo. 1721. Neapel.

Ar. nel isola di Nasso von G. Prota. 1723. Mailand.

La corona d'Arianna von J. J. Fuchs. 1725. Wien. Erhalten: Ms. (ö. B. Meiningen).

Arianna von B. Marcello. 1727. Venedig. Erhalten: Autogr. (Signor L. Arigoni Mailand). Kl.-A. gedruckt von Riccordi Mailand. 1885.

Arianna von Fr. Feo. 1728. Turin. Erhalten: Tb. (L. o. C.) Nach Larousse: Aufführungsort Rom. T. von Pariati.

Arianna e Teseo von R. Brochi. 1731. Mailand.

Ar. in Creta von G. Fr. Händel. 1733. London. Erhalten: Neudr. i. d. Gesamtausg. d. Händelgesellschaft Band 83. T. von Fr. Colman.-Vergl. Chrysander „Händelbiogr." II. S. 344 ff.

Arianna in Nasso von N. A. Porpora. 1734. London. Erhalten: (Brit. Museum). T. der 1714 von Porpora erschienenen Oper (s. o.) hierfür von P. A. Rolli umgearbeitet.

Arianna von G. A. Ristori. 1736. Hubertusburg. Erhalten: (B. Hubertusburg). „Azione per musica." — T. von St. B. Pallivicini.

Le nozze di Bacco. anonym. 1739. Madrid. Nach Stieger: „Pastorale".

Arianna von G. M. Orlandini. 1739. Florenz.

Ar. e Teseo von G. de Mazo. 1747. Neapel.

Ar. e Teseo von G. Abos. 1748. Rom. Erhalten: Tb. (L. o. C.)

Arianna von A. Adolfati. 1750. Genua.

Ar. e Teseo von G. Pescetti. 1751. Florenz.

Ar. e Teseo von G. Sarti. 1756. Kopenhagen.

Le nozze d'Arianna e di Bacco von J. Holzbauer. 1756. Mannheim.

Ar. e Teseo von A. Mazzoni. 1758. Neapel.

Ar. e Teseo von G. Cocchi, B. Galuppi, N. Jomelli, B. Scarlatti. 1760. London. Erhalten: (Brit. Museum). Ein „Pasticcio".

Ar. e Teseo von G. Ponzo. 1762. Mailand.

Ar. e Teseo von B. Galuppi. 1763. Padua. Erhalten: Tb. (L. o. C.) T. von Pariati.

Ar. e Teseo von G. Pasque. 1764. Turin. Erhalten: Tb. (L. o. C.). T. von Pariati. — Nach Sonneck. Erstaufführung 26. 12. 1763.

Arianna e Teseo von P. Cafaro. 1766. Neapel. Erhalten: (B. Neapel).

Ar. e Teseo von G. Isanguine. 1773. Neapel. Erhalten: (B. Neapel).

Ar. e Teseo von D. Fischetti. 1777. Neapel. Erhalten: (B. Neapel).

Il trionfo d'Arianna von O. C. E. Kospoth. 1780. Dresden. Erhalten: (Kgl. Musikl.-Sammlung. Dresden.). T. von C. L. Rossi.

Il trionfo d'Arianna von P. Anfossi. 1781. Venedig. Erhalten: (L. o. C.). „Con balli cori analoghi al soggetto". T. von Rossi.

Ar. e Bacco von A. Tarchi. 1784. Turin.

Il tr. d'Ar. von div. Komponisten. 1786. Florenz.

I sacrifizi di Creta von P. Winter. 1792. Venedig. Erhalten: Tb. (L. o. C.). T. von Pariati.

Il tr. d'Ar. von V. Rhigini. 1793. Berlin. Erhalten: (B. Berlin). „Con cori et balli analoghi composto d'ordine sovrano da Antonio de Filistri".

Tes. risconosciuto von G. Spontini. 1798. Florenz.

Ar. e Teseo von N. Benvenuti. 1810. Pisa.

Italienische Ballets.

Tes. in Creta von T. Albioni. 1725. Venedig.

Cato in Utica von N. Piccini. 1770. Mannheim. Erhalten: Tb. (L. o. C.). Nach Sonneck mit Fabianis Ballet „Ar. e. Tes." als Einlage.

L'idolo cinese von G. Rust. 1773. Venedig. Erhalten: Tb. (L. o. C.). Nach Sonneck mit Viganòs „Ar. abbandonato da Teseo e soccorsa da Bacco, ballo eroico pantomimo" als Einlage.

Tes. in Creta von J. Starzer. 1775. Wien.

Sicontencal von Colla. 1776. Pavia. Erhalten: Tb. (L. o. C.). Nach Sonneck heisst das 1. Ballet in dieser Oper „Ar." von G. Salomoni mit Musik von G. Sighizelli.

Ar. e Bacco von W. A. Canavasso. 1780. Turin.

Teseo in Creta von G. Angiolini. 1782. Mailand. Nach Sonneck auch in Naumanns „Armida" unter dem Titel „Ar. nel isola di Nasso" eingelegt.

Il punti gelosi von F. Alessandri. 1783. Venedig. Erhalten: Tb. (L. o. C.) Das 2. darin enthaltene Ballet ist nach Sonneck betitelt „Il trionfo d'Ar. ossia Ar. abbandonata da Tes. e soccorsa da Bacco d'invenzione del Sig. Onorato Viganò" (vergl. oben 1773).

Ar. e Bacco von G. Candiolo. 1789. Petersburg.

Itailienische Vokal-Werke.

Lamento d'Arianna von S. Bonini. 1613. Venedig. „Monodie".

Ar. e Teseo von Fr. Basili. 1787. Mailand. Kantate.

Ar. a Naxos von J. Haydn. 1789. London (?). Erhalten: (Kgl. Hausbibl. Berlin). Kantate. Im Neudruck. Eitner nennt noch eine Solo-Kantate „L'Abbandono d'Ar.", geschrieben in London, Ms. in Padua.

Ar. e Teseo von M. Balbi. 1791. Venedig. „Cantata a tre voci".

Ar. e Bacco von D. C. Scondito. 1800. Kantate. — Jahr nur ungefähr.

Ar. in Nasso von L. Gianello. 1800. Kantate. — Jahr nur ungefähr.

Ar. consolata von F. Paër. 1803. Wien. Kantate.

Arianna von G. Palione. 1805. Kantate.

Ar. e Bacco von S. Mayr. 1817. Bergamo. Nach Fétis „cantate en 2 actes".

Ar. abbandonata von A. Calegari. 1832. Padua. Kantate.

Französische Opern.

Ariane ou le mariage de Bacchus von R. Cambert. 1687. Nantes. Bereits 1661 im Schlosse Issy aufgeführt. — T. von Perrin.

Ariane von Abeille. 1695.

Ar. et Bacch. von M. Marais. 1696. Paris. Erhalten: Tb. (L. o. C.) T. von Saint-Jean. Nach Boutarel „tragédie lyrique en 5 actes et un prologue".

Ar. et Thesée von J. J. Mouret. 1717. Paris. Erhalten: (Paris l'opéra nationale). T. von Lagrange-Chancel et Roy.

Ar. dans l'Isle de Nax. von J. F. Edelmann. 1782. Paris. Erhalten: (B. Berlin). T. v. Moline.

Ar. et Bacch. von J. B. Rochefort. Um 1785. Paris. Nach Stieger „dram. Szene".

Ariane von G. G. Cambini. Um 1790. Paris.

Ariane von Ed. Potjès. 1903. Gent.

Ariane von J. F. Massenet. 1906. Paris. Erhalten: (B. Berl. u. a.)

Französische Vokal-Werke.

Ariane à Naxos von J. Daussoigne-Méhul. 1807. Paris. Kantate.

Ariane von H. Chelard. 1811. Paris. Kantate.

Ar. dans l'île de Naxos von Guillon. 1825. Paris. Kantate.

Ariane von M. L. de Meaupou. 1876. Paris. Nach de Leris „pour voix seule et choeurs, musique de M. Léon de Meaupou, exécuté aux concerts du châtelet le 30 I. 1876".

Französische Ballets.

Le triomphe de l'amour von J. B. Lully. 1681. St. Germain en Laye. Erhalten: (B. Leipzig). Nach Boutarel „ballet en vingt entrées de M. Quinault. Personnages: Ar., Bacch. etc."

Les Saisons von J. B. Lully. 1695. Paris. Erhalten: (Joachimstal. B. Berlin). Nach Boutarel „opéra-ballet en 4 entrées et un prologue. Titre de 3. entrée de ballet: Ar. et Bacchus."

Ariane von J. B. Stuck-Batistin. 1717. Versailles. Nach Stieger „Ballet-Oper".

Les Amours des Dieux J. J. Mouret. 1727. Paris. Erhalten: (B. Darmstadt). Nach Boutarel „opéra-ballet en 4 entrées, dont l'une portait pour titre Ariane et Bacchus."

Ar. et Bacch. von F. Bouvard. 1729. Versailles.

Les fêtes nouvelles von M. Duplessis. 1734. Paris. Erhalten: (B. Paris). Nach Boutarel „ballet en 3 actes. 3. entrée: Le triomphe de l'amour sur Bacchus".

Ar. abandonnée par Thésée et secourue par Bacchus. 1747. Paris. Nach Boutarel „ballet-pantomime".

Bacch. et Ar. von B. Rochefort. 1791. Paris. Erhalten: Tb. (L. o. C.). „Ballet héroique" par Gallet.

Englische Opern.

Ar. or the mariage of Bacchus von L. Grabut. 1674. London. Der Komp., ein geb. Franzose, kam 1666 nach London.

Ar. abandonned by Thes. in the isle of Naxos von V. Pelissier. 1797. New-York.

Englische Vokal-Werke.

Ariadne von J. N. Smieton. 1883. London. Nach Stieger „dram. Kantate".

Ariadne in Naxos von G. B. Walker. 1904. Nach Stieger „Kantate".

Deutsche Opern.

Die schöne und getreue Ariadne von J. G. Conradi. 1691. Hamburg. Erhalten: Tb. (Stadtb. Hamburg). T. von Postel.

Ariadne von J. S. Kusser. 1692. Braunschweig. Erhalten: Tb. (B. Wolfenbüttel), „Heliconische Musenlust" ges. Arien (B. Berlin). T. von C. F. Bressand.

Die betrogene und nachmals vergötterte Ariadne von R. Keiser. 1722. Hamburg. Erhalten: Tb. (B. Berlin). Der Postel'sche Text wurde von Kaiser für diese Oper umgearbeitet.

Ariadne auf Naxos (Duo-Drama) von G. Benda. 1775. Gotha. Erhalten: (B. Berlin etc.). Melodrama. — T. von Brandes nach dem T. der Gerstenberg'schen Kantate gearbeitet.

Ariadne auf Naxos von M. Th. Paradis. 1791. Wien. Fétis: en 1791 elle (Paradis) avait fait représenter à Vienne „Ar. auf Nax.", opéra en 2 actes; cet ouvrage fut suivi d'Ar. et Bacch., duodrame en 1 acte, suite de l'opera précédent.

Ariadne und Bacchus von M. Th. Paradis.

Die travestierte Ariadne auf Naxos von Fr. Satzenhoven. 1803. Wien. Erhalten: (B. Dresden.). T. v. J. Perinet. — Eine Parodie auf Bendas Duodrama.

Theseus und Ariadne von A. Fischer. 1809. Wien. Pantomimische Oper.

Ariadne von B. Klein. 1827. Frankfurt a. Main. Erhalten: (B. Berlin). Nur im Konzertsaal aufgeführt.

Ariadne auf Naxos von J. Bossenberger. 1868. Hamburg. Opernburleske. — T. von K. Wilhelm.

Ariadne von K. J. Brambach. 1885. Leipzig. Erhalten: (B. Berlin etc.). T. von O. Freudenberg.

Ariadne auf Naxos von J. Rothstein. 1903. Erhalten: Ms. (beim Komponisten). Musikparodistische Oper. T. von R. Presber. — Blieb unaufgeführt.

Ariadne von L. Hess. 1909. Strassburg. Erhalten: (B. Berlin etc.). Mythisches Mysterium". — T. von E. König. — Nur im Konzertsaal aufgeführt.

Ariadne auf Naxos von R. Strauss. 1912. Stuttgart. Erhalten: (B. Berlin etc.). T. von H. v. Hofmannsthal. — Zu spielen nach Molières „Bürger als Edelmann" (Oper im Schauspiel). — 1916 umgearbeitet, wobei anstatt des Lustspiels ein durchkomponiertes Vorspiel gesetzt wurde.

Deutsche Ballets.

Ariadne oder die wiedergefundene Tochter des Bacchus von Heiss. Um 1800. Prag. Nach E. Steinhard „Schautanz".

Bacchus und Ariadne von Th. Weigl. 1803. Wien. Erhalten: (B. Darmstadt).

Ariadne und Bacchus von A. Müller. 1867. Wien. Nach Stieger „Tanz-Divertissement".

Deutsche Vokal-Werke.

Ariadne auf Naxos von J. A. Scheibe. 1765. Leipzig. Erhalten: (B. Berlin). Tragische Kantate. — T. von Gerstenberg (der von Brandes für das Benda'sche Melodrama umgearbeitet wurde).

Ariadne auf Naxos von J. F. Reichardt. 1775. Leipzig. Erhalten: (B. Berlin). Kantate. — Ebenfalls mit dem Gerstenberg'schen Text.

Ariadne auf Naxos von Abt Vogler.

Ariadne auf Naxos von M. Seifritz. 1861. Lövenberg. Nach Riemann „für Chor, Soli und Orchester". — T. von Krebs.

Ariadne von P. Kuczinski. 1880. Berlin. Weltl. Oratorium. — T. von Hennig, dem Herders „Ariadne libera" als Unterlage diente.

Ariadne von G. Rebling. 1891. Berlin. Erhalten: Kl.-A. (B. Berlin). Nach Riemann „dram. Szene für Sopran und Orchester".

Druckfehlerberichtigung.

Seite	Zeile	von		lies	anstatt
Seite 5,	Zeile 5	von	unten:	lies unüberwindlichen	anstatt überwindlichen
„ 17,	„ 22	„	unten:	„ beabsichtigte	„ beabsichtige
„ 34,	„ 26	„	oben:	„ auf der Bühne	„ auf die Bühne
„ 35,	„ 12	„	oben:	„ dabei von	„ dabei bei von
„ 35,	„ 21	„	oben:	„ dulci jubilo	„ dulce jubilo
„ 37,	„ 25	„	unten:	„ Geliebten	„ Gliebten
„ 39,	„ 13	„	unten:	„ äussert	„ äusserst
„ 41,	„ 25	„	oben:	„ Charakteri-	„ Charakterie-
„ 42,	„ 4	„	unten:	„ psychologisch	„ pschologisch.

Inhalt.



Lebenslauf.

Ich, Paul Nicolai, evgl. Konfession, preuss. Staatsangehörigkeit, bin am 17. Juni 1891 zu Jüchen (Kr. M.-Gladbach) als Sohn des Kaufmannes Oscar Nicolai geboren. Ostern 1912 erhielt ich auf dem humanistischen Gymnasium zu Viersen das Reifezeugnis, worauf ich bis Herbst 1913 am städtischen Konservatorium der Musik in Cöln a. Rh. unter Professor E. Heuser Klavier und Professor Fr. Bölsche Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition studierte. Von Herbst 1912 ab gehörte ich gleichzeitig der Universität Bonn an, um Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte zu studieren. Herbst 1913 ging ich an die Universität Berlin, wo ich mit der Anfertigung meiner Dissertation begann. Gleichzeitig studierte ich bei dem Musikschriftsteller und Komponisten Dr. E. Istel die musiktheoretischen Fächer weiter. Weihnachten 1914 trat ich als Kriegsfreiwilliger in das Heer ein und wurde November 1918 als Leutnant der Res. im Fußartl.-Regt. Nr. 20 entlassen. Hierauf setzte ich meine Studien an der Universität Rostock fort. Gleichzeitig war ich am Stadttheater in Rostock als Kapellmeister tätig.

Ich hörte Vorlesungen über Musikwissenschaft bei den Herren Wolff (Bonn), Schiedermair, Kretzschmar, Fleischer, Friedländer, Wolf (Berlin), Thierfelder; über Philosophie bei den Herren Wentscher, Hammacher, Dessoir, Frischeisen-Köhler, Erhard, Utiz; über Kunstgeschichte und Archäloogie bei den Herren Goldschmidt, Pagenstecher. Ausserdem hörte ich Vorlesungen an der freien Volkshochschule und der Humboldtakademie zu Berlin über Musikwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte.

Allen meinen Lehrern bin ich zu grossem Dank verpflichtet. Wichtige Ratschläge und Angaben für die Anfertigung meiner Arbeit verdanke ich besonders Herrn Dr. Edg. Istel (Berlin), Herrn Oberbaurat Max Stieger (Wien), Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. W. Golther, Herrn Prof. Dr. A. Thierfelder und Herrn Prof. Dr. Rud. Pagenstecher (Rostock).